

普通高等教育"十一五"国家级规划教材

JILUPIAN GAILUN

纪录片概论

欧阳宏生 主编



四川大学出版社

JILUPIAN
GAILUN

纪录片概论



ISBN 978-7-5614-4923-3

定价：34.00元

普通高等教育“十一五”国家级规划教材

JILUPIAN GAILUN

纪录片概论

主 编 欧阳宏生
副主编 侯洪 赖黎捷 姚远铭 杨璐



四川大学出版社

责任编辑:徐　燕
责任校对:王　冰　黄潇颖
封面设计:米茄设计工作室
责任印制:李　平

图书在版编目(CIP)数据

纪录片概论 / 欧阳宏生主编. —2版. —成都:四川大学出版社，2010.7
ISBN 978-7-5614-4923-3

Ⅰ.①纪… Ⅱ.①欧… Ⅲ.①电视纪录片-高等学校-教材 Ⅳ.①J952

中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第136910号

书名　纪录片概论

主　　编	欧阳宏生
出　　版	四川大学出版社
地　　址	成都市一环路南一段24号(610065)
发　　行	四川大学出版社
书　　号	ISBN 978-7-5614-4923-3
印　　刷	郫县犀浦印刷厂
成品尺寸	170 mm×230 mm
印　　张	22.5
字　　数	400千字
版　　次	2010年7月第2版
印　　次	2010年7月第1次印刷
定　　价	34.00元

◆读者邮购本书,请与本社发行科联系。电 话:85408408/85401670/85408023　邮政编码:610065
◆本社图书如有印装质量问题,请寄回出版社调换。
◆网址:www.scupress.com.cn

内容提要

本书是一部关于电视纪录片的理论专著。它立足中国创作实践，对电视纪录片进行本土化和个性化的学理探索。

全书考察了电视纪录片在中国发展的历史、现状和未来趋势，阐释了电视纪录片的基本属性、主要类型、审美特征，分析了纪录片与社会的关系，纪录片创作的主要流派。在此基础上，作者还针对纪录片发展历程中所经历的诸多富有争议和尚未解决的重要问题进行了探索，多角度深入剖析了纪录片与纪实主义美学、中西纪录片创作影响、纪录片创作的哲学观念，阐明了纪录片管理体制和市场化机制，并着眼于经济全球化背景下纪录片创作与交易中的现实问题，提出了纪录片的创新理念，探讨了有效的经营运作方式。

该书建立了一个相对完整的电视纪录片理论体系，具有理论性、实践性、系统性、前瞻性特征，既为广播电视学者提供了较为系统、全面的理论参考资料，也有助于实践者在面对现实问题时打开思路。

前 言

本书研究的主要对象为电视纪录片。纪录片在中国的发展道路与西方截然不同。在西方，纪录片孕育于故事片，并且在与故事片的抗衡中发展和成熟，纪录片的制作和播出一直与电影艺术密不可分。而在中国，纪录片自从有了电视作载体后逐渐发展壮大，独立成类，纪录影片的影响则远远小于电视纪录片。在电视领域，纪录片的成长与电视节目诸品类密切相关，但又与新闻片、艺术片相区别。关于纪录片的研究，大多有两种态度：一是将电视纪录片同纪录影片模糊化，二是将电视纪录片同谈话节目等纪实类电视节目模糊化。本书重点研究以电视为载体的对某一事实或事件作纪实报道的非虚构节目，即电视纪录片。

纪录片在中国电视发展中占有重要地位。纪录片和新闻片是中国电视创建初期的两种重要类型，中国电视经历了长达 20 年的“新闻纪录片时代”，纪录片曾经被当作衡量一个电视台综合水平的重要标志。以纪录片为代表的电视纪实浪潮曾经波及各个领域。然而，随着中国新闻改革的逐步推进，纪录片前进的步伐远远落后于新闻片。新闻片在整个电视节目中一直占据着主导地位，纪录片却逐渐从主导地位退居其次。新闻节目从粗放到集约，从整点新闻到滚动新闻，从录播到现场即时播报，从新闻栏目到新闻频道，实现了飞跃式发展；纪录片却在客观纪录的高潮之后，徘徊于制作和播出的低谷：创作模式化，收视率下降，栏目化发展遭受挫折。纪录片在电视节目中应有的重要地位与其实际发展水平存在着很大差距。在我国电视事业繁荣发展的状况下，纪录片创作实践的滞后和失衡亟须理论的梳理和指导。对中国纪录片做全面、系统和理性的梳理，为创作实践提供可资参照的理论总结和指导，是编写本书的首要目的。

20 世纪 80 年代以来，关于电视纪录片的研究和著作越来越多，但普遍存在着两个问题：一是偏重于实践，对创作技巧的说明和对获奖作品的总结多，站在理论高度对纪录片作系统阐述少；二是对纪录片的研究，往往冠之以“纪实”，或者作为其他理论研究的一个附属品而出现，这样就淡化了电视纪录片作为独立类型的差异性身份识别。因此，本书的第二个目的，也是

本书最显著的特点，就是旨在辨别和阐明自中国电视诞生以来纪录片的主要理论问题，建立一个较为系统、完整和具有相对独立性的理论体系。

本书关于电视纪录片的理论是一个相对完整的体系，包括纪录片的发展、主要类型、基本属性、审美特征、纪录片与社会、纪录片与纪实主义美学、纪录片创作的哲学观念、创新理念、创作流派、影响比较、纪录片的语言系统、纪录片的制作、纪录片的管理体制以及市场化机制。

电视纪录片在中国的发展状况是本书的重要立足点。任何一个理论问题的彻底理清都不是完全形而上或者纯理性的，而必须有所附丽。全书的理论体系主要是针对中国电视纪录片发展历程中所经历的诸种问题和将要面对的重要问题。比如针对中国纪录片长期受西方创作理念的深刻影响，特辟纪录片创作的影响比较一章进行深入分析；针对纪实主义美学同中国纪录片特殊的密切关系，专门就纪录片与纪实主义美学问题进行探讨。

本书的价值在于为电视学科提供了一套系统的、完备的、基础的纪录片理论。它将电视纪录片重要的理论问题加以条分缕析的梳理，包括历史由来、基本含义、主要焦点、现存问题等，因此本书对纪录片的研究者来说是不可或缺的案头参考。

理论性、实践性和创新性是本书写作上的重要特点。本书不仅涉及纪录片创作的实践层面，如纪录片的语言系统、纪录片的制作等，而且在理论创新上有新的探索。各章对每一个重要的问题，都阐明其来龙去脉，从多个角度深入剖析，以实现对之更透彻、更全面的认识。一些章节专门就纪录片的重要观念问题进行分析，比如纪录片创作的哲学观念和创新理念等，以较强的理论思辨为特征。全书各章在撰写过程中都注重理论与实践相结合，将所阐述的理论同当前纪录片创作的最新实践相结合，并且注重理论的前瞻性，力求使所阐述的理论对创作实践中的现实问题有所启迪。

由于本书撰写所涉及的范围较为广泛，而所建立的体系需要有一定的创见，因此本书也可以说是一次大胆的尝试。在重新梳理了中国电视纪录片几十年来的诸种实践和理论问题后，我们产生了些许感慨。电视纪录片曾经的辉煌依旧激励着我们，当新一轮数字技术的巨大变革激荡着整个电视领域的时候，我们期待着电视纪录片在中国更大、更快的发展。

目 录

绪 论

纪录是影视的血脉。电影创始人卢米埃尔兄弟在1895年12月28日巴黎一家咖啡馆首次公开放映的影片，就是对他们身边生活的实录。虽然直到30年后，英国人约翰·格里尔逊才创造出“纪录片”（Documentary Film）这个名词来为这类影片定名，但是纪实主义自电影诞生之日起，便如一条延绵不绝的河流，始终贯穿于影视艺术的历史，对其发展产生了巨大的作用。

作为世界影视大家族的一分子，中国也同样拥有悠久的纪录片的传统与流光溢彩的繁荣时期。就在电影诞生的第二年，电影即被传入了上海。早在1905年，北京丰泰照相馆的老板仁庆泰便拍摄了中国历史上第一部由中国人自己拍摄的电影，这就是由谭鑫培表演的戏曲纪录片——《定军山》；也就在约翰·格里尔逊大声疾呼纪录片“应当把公众的眼光从天涯海角拉回到身边那些正在自己眼皮底下发生的事上来”时，中国的两部短片《武汉战争》（1911年）和《上海战争》（1913年）便已然记录了当时中国社会最为重大的历史事件——辛亥革命。

随着技术的发展和理念的演化，纪录片作为人类生存之镜，逐步走过了一条从电影到电视，从无声到有声，从简单的画面加解说到声画合一、手法多样、风格万千的道路；为人类进一步认识世界拓展了更多的新观念和表达方式，用影像书写下了一段段风云变幻的历史，勾勒出一张张时代面孔，承载了不同的社会功能与责任。

一、纪录片研究的目的和意义

作为一种独特的影视类型，纪录片在中国有其自身的轨迹与特点。新中国成立后，一方面，纪录片依托电视载体不断壮大并独立成类；另一方面，中国电视的蓬勃兴起也为纪录片提供了丰厚的土壤，两者间的持续互动使纪录片不仅在中国电视发展史中占有重要地位，更是产生了巨大的社会影响力。在电视领域，纪录片这方试验田成为创作观念更新的牵引机和电视技术进步的孵化器，引领着电视节目制作理念的飞跃与制作手法的革新。

不仅如此，纪录片（尤其是电视纪录片）还是历史与现实的备忘录、体

制机制变革的映象和中国社会变革的晴雨表。中国电视纪录片的观念以及形态的演进，与中国社会思潮以及技术发展的历程虽然略有错后但基本保持同步，无论是题材、内容、手法、形态都有明显的时代烙印。在这五十多年的时间里，逐步由个人行为走向了社会行为，由国内走向国际，由政治化走向社会化，由国家工具形态演变为了大众媒介形态。

本书作为一部关于电视纪录片的理论专著。它立足中国创作实践，对电视纪录片进行本土化和个性化的学理探索，通过对中国电视纪录片发展轨迹的追溯与现状的呈现，旨在确立电视纪录片作为一个特殊的影视门类本身应该具有的相对独立的理论系统和方法。这不仅对防止纪录片创作游离其本性具有引导作用，还对纪录片理论研究本身有重大作用。为了达到这一目的，本书将着重从如下方面入手：

（一）廓清发展脉络，为创作实践提供参照系

纪录片在中国电视发展中占有重要地位。在中国电视创建初期，纪录片和新闻片是齐头并进的两种重要类型。中国电视曾经历了长达 20 年的“新闻纪录片时代”，在当时，纪录片还被当作衡量一个电视台综合水平的重要标志。以纪录片为代表的电视纪实浪潮也曾经波及至各个领域，然而，随着中国新闻改革的逐步推进，纪录片前进的步伐远远落后于新闻片。

新闻片在整个电视节目中一直占据着主导地位，从粗放到集约，从整点新闻到滚动新闻，从录播到现场即时播报，从新闻栏目到新闻频道，新闻片实现了飞跃式发展。而纪录片却逐渐从主导地位退居其次，特别是自 20 世纪 90 年代以来，中国纪录片却在客观纪录的高潮之后，徘徊于制作和播出的低谷——创作模式化，收视率下降，栏目化发展遭受挫折。纪录片在电视节目中应有的重要地位与其实际发展水平存在着很大差距。

在我国电视事业总体繁荣发展的状况下，纪录片的创作实践、管理体制和营销机制却相对滞后和失衡，这些问题亟须理论的梳理和指导。但与实践的迫切需要不对称的是，相关的著作和文章却是乏善可陈，尤其是基础理论研究还相当薄弱。因此，本书从纪录片的本质属性出发，对其历史与现状、内部特性和外部关系做全面、系统和理性的梳理，为创作实践提供可资参照的理论总结和指导，具有较强的应用价值。

（二）阐明关键问题，建立相对独立的理论体系

20 世纪 80 年代以来，关于电视纪录片的研究和著作越来越多，但普遍存在着两个问题：一是偏重于实践，对创作技巧的说明和对获奖作品的总结多，站在理论高度对纪录片作系统阐述少；二是对纪录片的研究，往往冠之以“纪实”，或者作为其他理论研究的一个附属品而出现，这样就淡化了电

视纪录片作为独立类型的差异性身份识别。

因此，本书的第二个目的，也是本书最显著的特点，就是旨在辨别和阐明自中国电视诞生以来纪录片的主要理论问题，建立一个较为系统、完整和具有相对独立性的理论体系。同时，本书关于电视纪录片的理论也是一个相对完整的体系，它涵盖了纪录片的发展、主要类型、基本属性、审美特征、纪录片与社会、纪录片与纪实主义美学、纪录片创作的哲学观念、创新理念、创作流派、影响比较、纪录片的语言系统、纪录片的制作、纪录片的管理体制以及市场化机制等主要方面。

不仅如此，本书还着重对各领域中最为核心的问题进行了厘清。针对各章中的每一个重要的问题，作者都尽力阐明其来龙去脉，从多个角度深入剖析，以实现对之更透彻、更全面的认识。一些章节专门就纪录片的重要观念问题进行分析，比如纪录片创作的哲学观念和创新理念等，以较强的理论思辨为特征。

（三）关注焦点问题，进行多层面的理论创新

电视纪录片在中国的发展状况是本书的重要立足点。任何一个理论问题的彻底理清都不是完全形而上或者纯理性的，而必须有所附丽。全书的理论体系主要是针对中国电视纪录片发展历程中所经历的诸种问题和将要面对的热点问题。比如针对中国纪录片长期受西方创作理念的深刻影响，特辟纪录片创作的影响比较一章进行深入分析；针对纪实主义美学同中国纪录片特殊的密切关系，专门就纪录片与纪实主义美学问题进行探讨。

除了实践性和理论性之外，创新性也是本书的重要特点。本书不仅涉及纪录片创作的实践层面，如纪录片的语言系统、纪录片的制作等，而且在理论创新上有新的探索。全书各章在撰写过程中都注重理论与实践相结合，将所阐述的理论同当前纪录片创作的最新实践相结合，并且注重理论的前瞻性，力求使所阐述的理论对创作实践中的现实问题有所启迪。

总之，本书的价值在于为电视学科提供了一套系统的、完备的、基础的且富有创见的纪录片理论。它将电视纪录片重要的理论问题加以条分缕析的梳理，包括历史由来、基本含义、主要焦点、现存问题等，因此本书对纪录片的研究者来说是不可或缺的案头参考。而对于当代大学生来说，本书更是有着不可替代的价值：首先，能学一身过硬本领。通过相关章节的学习，可以初步了解和掌握纪录片策划、采编制作的技能；其次，能习一套洞察之法。纪录片的本源是人的历史和现实的存在与统一，通过对纪录片文本及其本体理论与外部关系的研习，可以学会用一种更为深入的方式考察中国社会的历史与现状；再次，能体悟一种纪录之美。纪录片既具有反映现实、纪录

历史、传播知识以及受传引导作用的功能，也具有高度的审美价值。通过对优秀纪录片的文本分析，能使学生初步体悟纪录片所蕴含的深厚美感，并进一步习得欣赏、创造纪录之美的能力。最后，能培养一泓人文情怀。纪录片的一个重要价值还在于其对人性的关照，通过了解不同时期纪录片如何反映人、解读人和关怀人，无疑有助于培养学生们悲天悯人的高尚情怀，牵引着他们把脚踏在实实在在的土地上。

二、纪录片研究现状及文献综述

中国纪录片的研究是和中国纪录片本身的发展息息相关的，其数量、深度和领域也是随着纪录片实践的变化而不断变化的。中国纪录片的苏醒源于20世纪70年代末和80年代初，而纪录片理论的研究则稍滞后于实践，是从80年代开始逐步兴起，并随着纪实主义的热潮不断走向深入。如今，关于纪录片的研究已从最开始借用中国传统文学理论体系对纪录片真实性问题和创作手法等元素的孤立描述，到着眼于纪录片本体的确实观照，再到由内而外的立体化研究，一步步地向着纪录片创作本性复归。

近三十年来，在我国形成了一支可观的纪录片研究队伍，发表了相当数量的论文，出版了百余部较有分量的纪录片研究专著。这些论文和专著已基本涵盖了纪录片的基础理论、应用层面、经营管理和史学研究四大领域诸多方面的内容。面对浩瀚的文献，笔者也拟从以上四个方面加以梳理和总结：

（一）纪录片基础理论的研究

纪录片的基础理论研究主要侧重于对其本质属性、内部与外部关系进行考察。这一部分的研究对于确立纪录片独特地位与认知具有重要意义。其开掘的深度和视角的变换，为其他方面的研究提供的坚实的土壤和更多切入的方式，从而决定了一段时期纪录片研究的整体面貌。总的来说，这一部分的研究也经历了一个由浅入深、不断丰富的过程。

首先是针对纪录片的本质属性尤其是“真实性”进行的研究。真实性是纪录片研究的一个重要命题，它既和哲学、美学、文学的诸多概念和流派息息相关，也与创作的具体手法紧密相连；对“真实性”的认知，不仅确定了纪录片的本体特性，也从根本上影响着纪录片创作。中国纪录片创作和研究发展的几十年，正是“真实”这一概念被不断建构、解构和再重构的过程。伴随着纪录片理论研究的不断深化，特别是西学东渐，对纪录片“真实”概念的探索呈现出分化和论争的多元趋势。在这样的讨论中，人们对于真实的体认如一个上升的螺旋，在矫枉过正中走向深入。通过《纪录片创作论纲》（钟大年，北京广播学院出版社，1997年）、《纪录电影文献》（单万里，中

国广播电视出版社，2001年)、《纪录片的虚构：一种影像的表意》（刘洁，北京广播学院出版社，2007年）等著作；任远的《真实的再现，艺术的想象》(《电视周报》1983.10)、《真实的，又是艺术的——纪录片美学特性漫谈》（钟大年，《北京广播学院学报》1982.2)，《电视纪录片的美学特征》（申晓力，《吉林大学社会科学学报》1986.6)，《纪实不是真实》（钟大年，《北京广播学院学报》1992.3)《人类生存之镜——论纪录片的本体理论与美学风格》(吕新雨，《现代传播》，1996.1)，《试论纪录片的真实》（胡立德，《中国电视》2005.3)，《数字纪录片：在真实与虚构之间》（罗以澄，张昌旭，《中国广播电视学刊》2008.3）等期刊论文，众多学者对真实与虚构、真实与真实感，真实与纪实，虚拟真实、主观真实和质朴真实的关系进行了多角度的探讨和挖掘，引发了以此为核心的美学观念、创作方法等的深刻变革。

其次是积极借用其他学科，如政治学、语言学、人类学和美学等方法对纪录片内部与外部关系进行更深层次的考察。特别是语言学的诸种方法，如叙事分析、话语分析、符号分析等更是被大量地采用。例如：《谁在诠释谁：纪录片的政治学》（Paula Rabinowitz 著，游惠贞译，远流出版事业股份有限公司，2000年)、《纪录的魔方：纪录片叙事艺术研究》（景秀明著，文化艺术出版社，2005年)、《纪录片：影像意义系统》（钟大年，雷建军合著，北京师范大学出版社，2006年)、《话语选择与理论来源：中国纪录片批评研究》(赖黎捷著，四川大学出版社，2007年）等著作；以及《纪录片的政治经济学研究》(蒋宁平，四川大学硕士论文)、《作为类型的政治运动——十七年电影中的象征与意识形态关联》（柏佑铭，上海大学学报，2006年，4期)、《形象符号与抽象符号的完美结合——人文历史纪录片的符号学解读》(陈旻乐，东南传播，2007年，6期)、《从比较视角看纪录片的叙事特质》(李炳钦，《现代传播》，2007年，3期)、《从主流意识形态的构建到多元文化的复兴——我国军事纪录片发展模式初探》（黄莉莉，现代传播，2004年，4期)、《亲民倾向——主旋律纪录片的一个选择》(杜军，《中国电视》，2005年，7期)、《警惕DV影像的国家形象误读》（张昌旭，《青年记者》2004年，10期)、《历史影像与现代新式知识分子的政治行为特征》(印少云，《中国电视》，2006年，5期)、《边缘纪录——人文思想的影像诠释》（韩燕君，《中国电视》，2005年，10期)、《电视纪录片大众化走向思考》（王秋馥、任慧、许冰，《新闻传播》，2007年，1期）等论文，均是这类研究的代表性文献。

学者们在对纪录片的内部与外部关系的梳理过程中，或从文化研究的角

度着眼，或从语言学的分析着手，或关注了纪录片主流、精英和大众文化的关系，或对纪录片的话语和话语方式进行了多维度的探讨。这些研究揭示了纪录片发展背后的权力博弈与控制问题，关注于纪录片背后的意识形态推动和建构功能，以及纪录片的外在控制、内在控制和自我控制，从而以一种更高的视角来审视纪录片文本，使中国纪录片研究的学理价值与社会价值得到了进一步彰显。

（二）纪录片业务层面的研究

纪录片是一门实践性很强的学科，而针对纪录片的技术、创作、传播环节和构成要素等具体的实践领域的理论研究是实践经验的有效总结与升华，对进一步提升纪录片质量，指导纪录片生产有着巨大的作用。

应用理论的研究成果多表现为基础性的教材，如《中外纪录片比较》（张雅欣，北京师范大学出版社，1999年）、《生存之镜》（姜依文主编，北京广播学院出版，2000）、《纪录片创作》（朱景和，中国人民大学出版社，2002）、《电视新闻与纪录片摄影》（胡立德，中国广播电视出版社，2002年）、《纪录片创作论》（石屹，西南师范大学出版社，2007）、《纪录片：想法与做法》（王辉，中国广播电视出版社，2007年），以及国外引介的一些制作教材如《纪录片编导与制作》（【美】艾伦·罗森塔尔（Alan Rosenthal）著，张文俊译，复旦大学出版社，2006年）、《纪录片创作完全手册》（【美】迈克尔·拉毕格（Michael Rabiger）著，何苏六等译，北京广播学院出版社，2005年）等约十余部。这些教材或从中外对比的视角出发，或从中国的实际出发，或从个人经验出发，围绕纪录片的筹拍、创意与选题、调研内容与方法、片子构架、导演的职责、采访、实地拍摄，解说词的写作、叙事，编辑以及纪录片人的位置、立场和道德底线等纪录片制作中的问题，努力提供了切实可行的解决问题的思路、方案与技法。

对经典纪录片进行剖析的作品集和知名创作者访谈录也是此类研究的重要组成部分。如《感受经典：中外纪录片文本赏析》（侯洪等著，四川大学出版社，2006年），《另眼相看：海外学者评当代中国纪录片》（平杰编，文汇出版社，2006年），《经典重访：与中国最具有影响力的纪录片导演对话》（《经典重访栏目组》，上海文艺出版社，2007年），《收割电影：追寻纪录片中至高无上的幸福》（【日】小川绅介著，【日】山根贞男编，冯艳译，上海人民出版社，2008年），这些访谈录或者回忆录，往往以不同的分期为界限，从丰富的作品中挑选了各个时期、各个流派、各大名家最具代表性的作品，并以不同的视角展示纪录片制作的真实境况、揭秘纪录片名作背后的故事，展示纪录片人拍摄中的心路历程，对总结经验、改进创作有着极为重要

的现实意义。

值得一提的是，在这些访谈和回忆录中，关注近年来纪录片发展的一个重要方向——“新纪录片运动”的占了很大的比例。例如，《当代中国新纪录运动》（吕新雨，生活·读书·新知三联书店，2003年）、《中国独立纪录片档案》（梅冰，朱靖江著，陕西师范大学出版社，2004年）、《独立纪录：对话中国新锐导演》（朱日坤，中国民族摄影出版社，2005年）、《被遗忘的影像：中国新纪录片的滥觞》（李幸，刘晓茜，汪继芳著，中国社会科学出版社，2006年）等。这些著作主要以访谈的形式收录了当年“新纪录运动”亲历者的口述实录，对于近十多年来在中国掀起的“新纪录运动”进行了实践上的展示与理论上的分析，记录下了当事人当年从事纪录片拍摄的创意、经历及他们的反省和进步，展现了人们对当代中国纪录片界这个特殊现象和特殊人群的特别关切。

如果说教材与著作的优势在于系统、详尽地阐释了纪录片制作的全貌，那么，大量的学术论文则是从相对微观的视角入手，侧重于对某种热点现象、某些经典作品和创作中的某种方面进行由点及面的探讨。众多学者和创作者们对《话说运河》、《话说长江》、《望长城》以及近期的《大国崛起》、《水问》等精品的集中讨论，与对电视纪录片创作某些具体环节和元素的研究，如纪录片的画面、声音、节奏、拍摄方式、主持人、编辑方式等诸多方面的深入研究，对促使创作理念与实际制作的大幅更新与精进，有着切实的作用。另外，音像资料、解说词以及创作台本的汇编也是此类研究常见的表现形式，虽有一定的史料价值，但因其学术价值不足，故不再赘述。

（三）经营管理方面的研究

21世纪以来，“市场”及与其相伴相生的“社会责任”已逐步成为纪录片业界和学界不得不正视的关键性问题。尽管中国纪录片界在最初面对市场这个根本性因素时，一度显得无所适从，但我们不得不承认市场的因素不仅改变了中国纪录片制作的流程、形态，更深刻改变了传统的中国纪录片观念和生态，甚至从根本上挑战着纪录片的制作、管理机制。面对业界的困惑，学界也展开了相应的探讨。但总的来说，这方面的研究仍显得较为薄弱，相关专著和论文的数量较前两类研究少了许多。

著作方面，《从纪实到现实：中国纪录片国际市场营销策略研究》（孙凤毅，中国传媒大学出版社，2008年）从市场营销学的视角对中国电视纪录片进军国际市场的现状与前景进行了全面系统的阐述，在分析问题与困境的同时，更注重给出翔实且有效的解决方案。另外，《21世纪的电视经营理念》（冷冶夫，张亚平著，长征出版社，2002年），在研究中国电视传媒的

产业化前景、视觉文化美学的转型以及中国电视传媒营销的空间时，也对纪录片的相关领域进行了探讨。

论文方面，《电视纪录片意义检讨》（夏倩芳，新闻与传播研究，2001年，2期）在本世纪初便指出，我国纪录片目前的创作和营销瓶颈是源于对纪录片意义的认知偏差。在商业化环境下，纪录片需要转换思路，建立和适应市场运作机制。《纪录片的责任与影响力》（《现代传播》，2005年，1期）的作者何苏六在亲历和分析美国纪录片对社会事件的影响的基础上，着重探讨了纪录片的品性、责任，强调中国纪录片应注重“内容—大众传播—影响力—市场”这一链条的打造。而在《关于纪录片商业化运作的思考》（《中国电视》，2007年，11期）一文中，冷冶夫和刘新传阐述了纪录片商业化的背景和原因，纪录片商业化的现状和问题，并提出了商业化的建议。近年来，伴随着纪录片市场化的步伐，学者们提出了更多的切实建议，例如《从产业化看中国纪录片的发展》（付岩，李耿晖，《电视研究》，2007年，2期）提出，要使中国纪录片生产实现规模化效益，关键在于形成纪录片的产业化。所谓产业化就是指形成一个产业的过程，其核心内涵是生产的连续性、产品的标准化和生产过程的集成化。《营销在纪录片市场化进程中的地位和作用》（石琳，《新闻大学》2008年，3期）则将传播学、营销学理论、方法和纪录片的营销现状与实践经验结合起来，阐述了纪录片营销创新对于纪录片市场做大做强的重要意义，并提出了做好市场分析、细分受众市场、增强销售能力等创新营销解决方案。而在《艺术表达与文化工业：中国纪录片的热和冷》（张同道，《现代传播》，2008年，3期）中，作者通过关注中国纪录片热于制作而冷于市场这一令人不安的事实，认为中国纪录片面临一种非常艰难却又无法回避的转型：从导演纪录片到制片人纪录片和从作为艺术的纪录片到作为文化工业的纪录片。中国纪录片不仅需要艺术与思想，也需要强劲的市场发动机——一个具有影响力的文化产业。

与纪录片制作市场化、国际化转型相对应的纪录片的经营、管理及规制方面的研究则更为匮乏，存在着理论与实际的严重脱节。正如《管理机制的创新：中国纪录片发展的转折点》（蒋宁平，《电视研究》，2008年，3期）所指出的，中国纪录片从上世纪80年代以来的发展、90年代的繁荣与腾飞以及迈入新世纪以来所面临的停滞和困境局面，无不与纪录片管理机制有着不可分割的联系。而分析我国纪录片创作的管理机制，促进体制上的创新，将对我国纪录片的持续发展具有决定性作用，值得研究者进一步的关注和探讨。

（四）纪录片发展史的研究

史学研究是任何一门学科的根基。尤其对于纪录片研究来说，对历史的观照更应该上升到一种由纪录精神本体生发出的责任意识。应该说，中国纪录片史的研究有一定的成果，也产生了一些有一定分量的通史、断代史，奠定了纪录片发展史研究的基础。

其中，专著《中国纪录片发展史》（方方，中国戏剧出版社，2003）按年代将纪录片的发展史分别为影戏时代、科学和民主时代、烽火时代、英雄时代、平民时代等，并结合实例阐述和总结了我国电影纪录片和电视纪录片的发展过程，获得的成就、现状和未来发展趋势。此外，《中国电视纪录片史论》（何苏六，北京广播学院出版社，2005）则把中国电视纪录片从诞生的 1958 年到 2004 年近半个世纪的发展历程，分为政治化纪录片时期，人文化纪录片时期，平民化纪录片时期和社会化纪录片时期，并就每一个时期最富特征的一些点进行剖析，使四个时期前后连贯，形成脉络。《中国广播电视文艺大系 ：1977——2000，电视纪录片卷》（李兴国，中国广播电视出版社，2008 年）也对五十年来中国的电视纪录片进行了细致地梳理和总结，还遴选了大量优秀的电视纪录片作品作为研究者的参考资料。断代史《纪录片下的中国——二十世纪中国纪录片的发展与社会变迁》（李灵革，清华大学出版社，2008 年）则试图在理清中国纪录片自身的发展历史的同时，探讨纪录片与时代的关系。此外，还有一些年鉴、年度报告以及解说词和音像资料汇编，也为总结纪录片的史学研究提供了很好的材料。

论文方面，《影像中的 20 世纪中国——中国纪录片的发展与社会变迁》（唐晨光，南开大学 2001 年中国近现代史专业博士毕业论文）以近百年的社会发展为背景，论述中国纪录片发展的历史以及纪录片的发展与社会变迁的关系。而《中国文献纪录片的演变》（单万里，《电影艺术》，2005 年，6 期）论述了中国文献纪录片近 80 年的历史演变。此外，还有《对中国纪录片的回顾与展望》（黄慰汕，《中国广播电视学刊》，2000 年，8 期）、《关于中国当下纪录片》（鱼爱源，《电影文学》，2003 年，2 期）、《90 年代电视纪录片发展概览》（刘树勋，《电视研究》，2000 年，8 期）等论文也对纪录片史进行了多层面的探讨。

这些专著和论文或是对中国纪录片整个历史发展过程的论述，或是对某类纪录片较短发展时期的论述，或是探讨了纪录片发展与社会变迁、文化发展等社会因素的关系，大多以年代和作品创作的主要特征和基本倾向为断代依据，为中国纪录片形成、变化和发展勾勒了一条日渐明晰的脉络。但总体来看，视角仍显单一，存在着许多研究的空白点，值得深入的挖掘。

综观我国这些年对纪录片的研究，确实取得了很大的成绩，但不容否认的是，相对影视的其他领域的研究而言，中国纪录片研究还是比较薄弱。它多从创作层面入手，集中在真实、纪实、艺术等问题上，发的多是老生常谈之论。而且关注点较为分散，大多着眼于表层分析，鲜见深入、系统对纪录片进行考察的文章，而对纪录片发展史的研究中，大多是从社会变迁的角度来考察纪录片的发展，对纪录片发展史进行剖析的就更为少见。因而，更新理念，拓展纪录片理论研究空间，提升研究质量是当前纪录片研究的重要方向。

三、纪录片研究的内容和方法

（一）研究的内容

最早提出“纪录片（Documentary Film）”这个概念的，是英国纪录片理论家兼制作人约翰·格里尔逊（John Grierson)。他在1926年评论弗拉哈迪拍摄的一部纪录片《摩亚拿》时指出，这部影片对一个波利尼西亚青年的日常事件所做的视觉描述，具有文献的价值，从而引出了“纪录片”这个概念。不过随后，约翰·格里尔逊在他的著作《纪录电影的首要原则》中指出，“纪录电影这个词言不及义”，可是又很难找到另一个词对其进行准确的替代，只好“让它沿用下去吧”。约翰·格里尔逊的犹豫从一个方面上显示了纪录片这种影视类型内在的丰富性及其造成的概念理解的多义性。因此，有关纪录片的定义也是众说纷纭。

法国《电影词典》认为，具有文献资料性质的、以文献资料为基础制作的影片，被称为纪录片。美国《电影术语词典》则认为，纪录片，是一种排除虚构的影片，它具有一种吸引人的、有说服力的主题或观点，但它是从现实中汲取素材，并用剪辑和音响来增进作品的感染力。俄国吉加·维尔托夫提出，纪录片是抓住现实的片段，并将其有意义地结合起来。格里尔逊也提出过类似见解，即纪录片应是对现实生活的创造性处理。我国学者的定义则显得更为具体，如钟大年提出，纪录片应该有的特征：①应是一种利用没有虚构的方法进行的创作，是创作者对现实生活中的一种认识方式，因此可以有创作者的想象手法，但是一定要真实。②应从现实生活中获取声音、图像等原始素材，在获取方法上也可以有加工成分，在叙述、语言表达上也可以有自己的方法。③表现内容上应表现出客观现实情状和创作者对客观存在方式的一种认识。新锐导演张以庆则认为，纪录片是一种非常个人化、私人化的东西。它是作者个人描述和解释世界的一种形式。各种论述不一而足，笔者仅摘取了最具代表性的几个。而纪录片定义的沿革，也正说明了创作界和

理论界对纪录片本性的不断开掘与认识的深入。

中国的纪录片发展有其自身的特色。在西方，纪录影片（Documentary Film）是能与故事片分庭抗礼的一种电影类型，即便是在电视出现后，纪录片的制作和播出仍与电影艺术密不可分。而在中国，纪录片是在以电视作载体后逐渐发展壮大，独立成类，纪录影片的影响则远远小于电视纪录片。事实上，中国近些年已经很少有需要高投入的电影纪录片出现，多数为低成本的电视纪录片。因此电影纪录片和电视纪录片之间的一些特性常常被混淆，由电视纪录片承担了一个混杂的多重的角色。这使得原本应该很重要的“介质”这一因素，似乎变得无关紧要。所以，在关于纪录片的研究中，常有将电视纪录片同纪录影片模糊化和将电视纪录片同谈话节目等纪实类电视节目模糊化的倾向。

因此本书重点研究的对象是以电视为载体的对某一事实或事件作纪实报道的非虚构节目，即电视纪录片，或者在电视台播出的电影纪录片。其内容涵盖了纪录片本质理论研究、应用理论研究、决策理论研究和史学研究的方方面面。

首先，本书的第一部分（也就是第一章），将50多年来中国电视纪录片发展的历程依据其内在逻辑分为起步、发展、繁荣和拓展四大时期，并对每个时期的总体特征、代表作品、代表编导与创作群体，以及教训与启示进行了梳理与总结，为读者勾勒出了一个清晰的整体轮廓。其次，本书的第二部分（从第二章到第七章），也是本书的重点部分，围绕着中国纪录片的主要类型、基本属性、审美特征等本质问题，以及纪录片与社会、纪录片与纪实主义美学、纪录片创作的哲学观念等内、外在关系进行了深入探讨，同时也着重对纪录片研究中的重、难点问题加以了厘清。接着，本书的第三部分（从第八章到第十二章），这也是本书的另一个重点，主要就纪录片实际创作中的理念革新、流派更迭、影响比较、语言系统及制作流程等方面的现实问题，做出了针对性很强的分析并提供了一系列颇具参考性和可行性的策略。最后，本书的第四部分（第十三章和第十四章），对纪录片研究较为薄弱的环节——管理体制以及市场化机制的创新进行了有益的探索。

全书四大部分相互照应，形成了层层递进、内涵丰富的纪录片理论体系，且各章在撰写过程中均秉承理论性与实践性相结合，基础性与创新性相协调，现实性与前瞻性相统一的原则，力求使所阐述的理论对创作实践中的现实问题有所助益。

（二）*研究方法*

本书在梳理中国电视纪录片的历史源流，并对其发展历程进行考察和分

析时，运用了历史学、文化学和传播学的知识和方法，通过历时性的比照，为进一步的分析建立了较为宏观的时代背景；在对中国电视纪录片的本质属性与内、外部关系的分析中，则综合运用了社会学、哲学、美学、语言学和逻辑学等方法；而在对纪录片管理机制和市场化机制的探讨部分，还将运用到管理学、社会学、传播学和经济学方面的知识。

在实际阐述中，具体运用到的研究方法包括思辨研究方法和解析研究方法。在思辨研究方法上，本书采用了史论文案法，对大量有关中国电视纪录片的起源和发展的资料进行了详细的考证和审慎挖掘，寻找到了一系列历史空白点，并在对相关历史事件的阐述中还使用了思辨研究方法中的理论思辨法和学科借鉴法，在此不再赘述。在解析研究方法上，本书以深具影响和富有代表性的纪录片作品为基础，通过对文字材料和影像材料的整理，注重了文本分析法、比较研究法、文献资料法、个案研究法、内容分析法和批评研究法等的结合，对创作者的创作主旨、传播媒介、受众、艺术特色等方面的内容进行了详细地考察。

总之，全书的理论体系立足于中国电视纪录片发展的实际，从纪录片研究的真问题出发，在进行了审慎而严密的梳理与论证后，最后又回归于纪录片实践的本体上来。因此，本书无论对于纪录片的研究者，还是第一线创作者来说，都是不可或缺的案头参考。

第一章　纪录片的发展

诞生于20世纪50年代末的中国电视纪录片，迄今只有不到半个世纪的历史。但作为电视家族历史最悠久的片种之一，它的发展可以说是整个中国电视发展的一个缩影。与电视新闻相比，电视纪录片具有相对延后的时效和独特的艺术魅力。这双重特性使之在特殊时期侥幸成长于夹缝之中，从而获得了更多的发展机遇。电视纪录片在我国曲折但持续地健康向上地发展，在电视史上留下了不少可资记载的篇章。

概言之，事物的发展主要取决于内因和外因。就我国电视纪录片而言，于外，它受到政治、经济等客观外部环境的制约和影响，特别是改革开放及随之而来的各领域重大变革的影响；于内，它受制于客观纪录的纪实本性和主观表现的审美艺术特质，走上了本体回归的独立发展道路。特定的社会环境和自身特殊的发展规律成为我国电视纪录片发展的两个基本支点和重要划分依据。据此，我们将中国电视纪录片的发展分为四个时期：即起步期，纪录片在电影和新闻报道的双重影响下处于模糊状态；发展期，改革开放破除题材禁区，解放创作思路，纪录片的电视特性得以挖掘；繁荣期，纪实风格空前崛起，纪录片实现本体回归；拓展期，对主体表达的再认识及市场需求使纪录片走上了多元化发展道路。

第一节　纪录片创作的起步期（1958—1978）

从1958年到1978年，纪录片经历了两个重要的发展阶段：一是北京电视台创办后至文化大革命前的健康成长阶段，二是“文化大革命”期间饱受挫折，在夹缝中生长阶段。与其他节目在文化大革命期间陷于停滞状态不同的是，纪录片的非时效性保护了它的生长：在八大样板戏占满屏幕的情况下，纪录片以其细致、真实的特点赢得了一席之地。因此，总的说来，纪录片在起步期的发展方向依然是健康向上的。

一、纪录片创作起步期的总体特征

起步期电视纪录片从题材到形式尚处于模糊状态，还不是一个独立的品类。在制作上，它基本上移植了纪录影片的做法；在题材上，它与新闻报道没有多大区别。由于电视机远未普及，其传播范围也十分有限。然而，作为一种新兴事物，它客观、细致地记录现实生活，这使电视纪录片初步展现了它独特的魅力。

1. 以电视为载体的纪录电影

起步期的纪录片主要借鉴电影的拍摄方式和制作方法，带有浓厚的新闻纪录电影色彩。从某种程度上讲，这个时期的纪录片依然是纪录电影，只不过传播的载体由银幕改变为电视屏幕，播放的场地由电影院变为单个的家庭。

中国电视纪录片脱胎于新闻纪录电影。基于共同的理论、思想以及人员队伍的相承关系，新闻纪录电影的历史可以说是电视纪录片的“史前史”。我国新闻纪录电影可以追溯到抗日战争时期。抗战期间，日军进攻上海，许多电影企业，包括他们的工作人员都向全国各地疏散，其中一支辗转到了延安。他们在党的领导下创建了党的新闻纪录影片事业。早期拍摄的新闻纪录影片大都以战争为题材。解放区较早的一部完整的战争纪录片是 1938 年完成的《延安和八路军》。由于人力、物力的严重匮乏，那个时期的纪录片发展速度很慢，但它们记录了党、军队、群众的重大活动，留下了珍贵的历史资料。新中国成立后，新闻电影制片厂成立，专门摄制新闻纪录片。这些新闻纪录片正是后来的电视纪录片的源头。

在中国，电视纪录片和新闻片是电视台创办初期的两大主要类型。最初的电视纪录片其实就是通过电视播出新闻纪录影片。1958 年 5 月 1 日，北京电视台（中央电视台前身）试播，这一天的节目除了新闻报道外，还有一部纪录影片——《到农村去》，该片由中央新闻纪录电影制片厂摄制，反映干部下放劳动。同年，该台播放了第一部电视纪录片《英雄的信阳人民》。

起步期电视纪录片的典型特征之一是从拍摄方式到表现手法都与纪录电影相同，这种状况与当时的电视技术手段尚处于初级阶段密不可分。因为还没有可供保存、事后编辑的录像带，新闻片还是在直播室中边拍边播，更不用说作为“深度报道”的纪录片了。纪录片的声、画制作是不同步的：用 16mm 的摄影机拍摄，以电影胶片的形式保存，然后进行编辑、配音。其制作队伍的特殊性也决定了早期的电视纪录片的电影特质。电视纪录片的制作队伍几乎是清一色的“电影家”——以中央新闻纪录电影制片厂、八一电影

制片厂的摄影人员为主。这些制作人员本身是电影制作人员，他们的拍摄经验是从拍摄新闻影片中逐渐积累起来的，他们的观念是典型的纪录电影的观念。由于当时苏联是我国各个行业学习的榜样，苏联纪录电影中流行的创作观念深深地影响着我国电视纪录片的创作。

2. 以宣传、报道为己任的新闻式纪录片

早期的电视纪录片与新闻片也没有本质上的区别。纪录片的外在特征与新闻片的不同之处就在于它更长一些，报道更详细一些，时效性更弱一些。当时，纪录片的主要任务就是报道新中国社会主义建设的各种新事物和新成就，宣传党的重大方针政策，因此，早期的电视纪录片实际上是以宣传、报道为己任的长新闻片。

新闻片和纪录片的摄制人员都是从两个电影制片厂调人的，他们曾经创下“两长八短”的惊人纪录，其中“两长”就是纪录片，又被称作电视片或者电视通讯。这些纪录片及时配合宣传，规格不拘，篇幅自由，比新闻片更加完整系统、深入细致。例如当时的北京电视台副台长孟启予、戴临风分别参加《珠江三角洲》、《长江行》两片的拍摄。他们深入基层，下乡采访，制作出了比新闻报道更加生动、内容更为翔实的作品。这两部片子摄于 1963 年，是北京电视台最早拍摄的光学有声片。此外较有影响的作品还有《大庆铁人》、《党的好干部焦裕禄》等。

与新闻片有所不同的是，一些纪录片更承继了电影、戏剧等艺术的传统，更加注重作品的艺术性，通过强烈的艺术感染力发挥良好的宣传教育作用。比如《收租院》，将四川大邑县的泥塑群像拍得栩栩如生，收到很好的宣传效果，甚至在全国刮起了“《收租院》热”，被誉为一部难能可贵的艺术化教材。

3. 以现实生活为内容的客观纪录

尽管这时期的纪录片创作以模仿为主，缺乏自身特点，但制作者们也开始发现并下意识地发挥电视纪录片的电视特性，注重题材的真实自然与质朴无华，注重细节描写。

客观纪录的特点在十年动乱期间的纪录片上体现得尤为珍贵和突出。不可否认，十年动乱期间，林彪、“四人帮”反革命集团把持，控制了报纸、电视等大众传播媒体，大部分节目皆陷于停顿状态。在电视纪录片领域，也曾有一些作品被利用，成为极“左”路线和反革命帮派的宣传工具，出现了一些标语口号、形式主义的作品，但同时也产生了一批优秀的作品。比如《深山养路工》、《放鹿》、《三口大锅闹革命》、《泰山压顶不弯腰》、《种花生的哲学》、《壮志压倒万重山》、《战乌江》、《下课以后》、《太行山下新愚公》、

《向青石山要水》、《越南人民决战决胜》等。这些纪录片之所以为人们所称道，甚至在今天还被提到，是因为他们以现实生活为题材，采用客观纪录的手法，体现了纪录片最本质的特征，反映了那个时代最真实的生活，其魅力是无穷的。

在选材上，这些电视纪录片既不同于新闻纪录影片，也不同于电视新闻片。早期的新闻纪录影片大都以较为重要的活动或者重大外交事件为题材，电视新闻片多以具有较强时效性的新闻事件为题材，电视纪录片则把视线投向了平凡人物的不平凡生活。限于当时特殊的政治气候，重大的、重要的新闻事件或新闻活动的报道都已经被反革命集团所把持，电视纪录片的制作人员无法在新闻领域施展才华，但这反而为他们深入生活、深入群众提供了有利条件，那些看似普普通通、默默无闻的平凡人物的不平凡生活被创作者们挖掘出来作为纪录片的最佳题材。这些题材虽不是报纸新闻报道过的典型，但实实在在，同样具有很强的典型性，而且更扎实、更深厚地反映了群众的日常生活，具有牢固的群众基础和更强的生命力。

基于平实的生活素材，十年动乱时期的优秀纪录片还充分展示了细节在电视这种大众传播媒介中的特有优势，电视的优势在纪录片中初次得到重视和发挥。与当时盛行的假、大、空的恶劣风气截然不同的是，电视纪录片着眼于生活细节，将真实自然、质朴无华的生活放大在人们眼前，大大增强了作品的艺术感染力，这令饱受虚假新闻煎熬、耳塞目混的观众耳目一新。不少优秀的纪录片不仅在国内受到人们的喜爱，在国外也产生了良好的反响。一些纪录片在驻外使馆供不应求。我国驻法使馆曾在信中说，《下课以后》等影片已经放映烂了，希望再寄一个拷贝，因为这些片子最受欢迎。驻日使馆来信说，《下课以后》在教育国际会议上放映以后，各国代表反映都比较好，美国和欧洲一些国家曾向日本广播协会（NHK）索取该片的拷贝。日本广播协会准备在《世界儿童》节目时间播放该片。

4. 以部分领导、学者为对象的小众传播

纪录片生来就是“奢侈品”。不仅纪录片如此，其他任何电视节目在当时也是一种奢侈品。起步期的我国电视机远未普及，电视节目的收视范围极小，仅限于部分领导和相关学者，因此可以说起步期的电视纪录片是一种以部分领导、学者为对象的小众传播。在此将它作为纪录片在起步期的一个特点，这是因为纪录片虽然一开始只为少数人观赏，但是在以后的各个时期它的受众范围在不断扩大，小众传播变成了起步期一道独特的风景线。

起步期的电视纪录片具有以上诸种特征，原因是多方面的，但主要是两方面：一是深刻的观念因素，二是现实的社会因素。

在我国，相当长的一段时期里，都把纪录片当作“形象化的政论”，这是受前苏联观念影响的结果。20 世纪 50 年代初期，苏联纪录片的导演、理论家们，纷纷把自己的纪录片理论、观念输出到各社会主义国家，其中最有代表性的、占统治地位的，是把列宁 1921 年对新闻影片所说的一句话，即“广泛报道消息的新闻片是形象化的政论”，当作纪录片的定义。受其影响，我国早期的纪录片宣传意图明显，选材与新闻片没有多大差别。

现实的社会因素也是形成以上特征的重要原因。当时我国尚处于社会主义建设初期，百废待兴，政治建设在整个社会主义建设中占有重要的地位。早在 1949 年 3 月，《在中国共产党第七届中央委员会第二次全体会议上的报告》中，就明确规定了党在全国胜利以后由新民主主义社会转变为社会主义社会的总的任务和主要途径。并指出，国内的主要矛盾将是无产阶级与资产阶级之间的矛盾，资产阶级的“糖衣炮弹”将成为对无产阶级的主要危险……由此看来，反对资产阶级的不良思想，展开与资产阶级的斗争，是新中国成立后中国社会各个领域的首要任务，新闻界更不例外。

此外，新中国成立以来所倡导的文艺路线对电视纪录片的制作也起着直接的指导作用。新中国的革命文艺路线渊源于 1942 年的延安文艺座谈会。毛泽东发表了《在延安文艺座谈会上的讲话》，明确规定了为“无产阶级和人民大众”服务的文艺方向，提出了在“革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式的统一”基础上，“以政治标准放在第一位，以艺术标准放在第二位”的批评标准。这一总的文艺路线也指引着电视纪录片的创作实践。当时电视台的工作方针是：“……电视台应根据自己的特点，担负起宣传政治、传播知识和充实群众文化生活的任务。尽可能反映当前国家和人民政治生活中的重大事件，报道社会主义的成就，宣传科学技术知识以及介绍各种优秀剧目和艺术影片，并为少年儿童准备一定数量的节目。”[①] 这同样也是制作电视节目，包括电视纪录片的指导思想和总的标尺。优秀的电视纪录片既要坚持政治标准第一、艺术标准第二，又要担负起宣传政治、传播知识和充实群众文化生活的任务。

二、纪录片创作起步时期的代表作品：《收租院》

起步期的纪录片由于技术手段的限制和发展环境的不成熟，杰出的代表作还不多，但毕竟产生了一些优秀的、受到观众和业界人士一致好评和喜爱的作品，比如前文提到的《下课以后》等。报道型纪录片是我国早期电视纪

① 杨伟光著：《电视改革论集》，人民出版社，1995 年版，第 368 页。

录片的一种重要类型，以介绍先进典型，宣传党的方针、政策为主要任务。此类纪录片中不乏佳作，如《当人们熟睡的时候》、《长江行》、《周恩来访问亚非 14 国》、《战斗中的越南》、《收租院》等，其中《收租院》可以说是时代的典型，题材最典型，影响也最大，被誉为“一部难能可贵的艺术化教材”。

《收租院》摄于 1965 年底，是 45 分钟的 16 毫米黑白片。该片以四川大邑县《地主庄园陈列馆》内的《收租院》泥塑群像为对象，把泥塑作品与史料和当事人的讲述结合起来，再现旧中国农村压迫与反压迫的事实，具有很强的思想性和艺术性。《收租院》在正式出拷贝之前，曾经在社会上广泛征求意见。主创人员先后到长辛店机车车辆厂、北京第一机床厂、昌平某公社、顺义某公社、解放军某团、中国人民大学、美术家协会放映，并多次举办座谈会，广泛听取意见。其思想性和艺术性为当时所公认，也恰好适应了当时的社会主义教育运动。该片播出后，引起了强烈的反响，广受好评。1966 年，中国电影发行放映公司向北京电视台购买了此片，把它扩制成 35 毫米电影拷贝，向全国城乡发行了一千多个，这在中国影视史上是第一例。在一些地方，《收租院》被改编成剧搬上舞台。《收租院》还成为北京广播学院等高校电视专业的教学片，解说词被选作中学语文教材。从 1966 年 4 月该片在北京电视台播出起，《收租院》在城乡广泛发行，连续播放 8 年之久。它的成功，是电视纪录片的影响超越电视传播范围、广为社会服务的典型例证。散见于各界的对《收租院》的各种评价也是中国电视纪录片批评的第一次成功尝试。《收租院》是一部摄影、解说和音乐创作俱佳的作品，是初期电视纪录片的佼佼者，它的许多成功之处，至今仍为同行所重视。

三、意识形态扩大化的教训与启示

意识形态与纪录片的不恰当捆绑曾在纪录片创作领域形成了负面影响，甚至在其他领域造成了现实后果。中国纪录片发展史上第一次因典型的意识形态误读而造成重大现实事件的就是纪录片《中国》引起的一系列政治、社会事件。

《中国》是意大利编导安东尼奥尼于 20 世纪 70 年代初所拍摄的一部以中国普通百姓的日常生活为题材的纪录片。该片从西方观众的视角拍摄中国社会状况，特别是相对落后的农村等地人们的生活，并且集中于不为一般中国百姓所注目的生活琐事、特定场景，比如停泊在上海港的军舰、乡村路边的集贸市场、孩子的出生场面、传统葬礼的举行等。由于题材的特殊性及其带来的拍摄困难，作者采用了不少特殊手段，比如偷拍。正如作者在解说词

中所言，为了不引人注目，他们掩盖了摄影机：禁止拍摄的地方，就假装停拍，暗中继续拍摄；而双方商定拍摄的地方，就用未装胶片的摄影机空拍。

由于作者的视点殊异于群众潜意识认为应该表现的内容，他与被摄对象的关系屡屡演化成侵犯与被侵犯的关系：一方面是他的执意摄取，另一方面是百姓的强烈反对。百姓的集体荣誉感和强烈的民族自尊心使他们认为拍摄生活中不利的一面是对整个国家和民族的侮辱，“家丑不可外扬”的习惯思维使他们在被揭疮疤时愤怒无比。百姓普遍将该片当作意识形态侵犯的工具。

出于某种政治目的，江青等人以批判这部影片为由发起了“批林批孔”运动。“1974 年 1 月 25 日，江青一伙在中央直属机关和国家机关‘批林批孔’动员大会上，对周恩来搞突然袭击。江青在意大利人安东尼奥尼拍的纪录片《中国》问题上大做文章，妄图给批准安东尼奥尼来华的周恩来强加上‘卖国主义’的罪名。在会上，他们借题发挥，点名批评郭沫若，暗中把矛头指向周恩来。当着周恩来的面，江青恶毒地指责郭沫若‘对待秦始皇、孔子那种态度，和林彪一样’，两次让这位 82 岁的老人站起来蒙受羞辱。”[①] 1 月 30 日，《人民日报》发表题为《恶毒的用心，卑劣的手法》的评论员文章，这篇文章也是文集《中国人民不可侮》的第一篇。此后对《中国》的批判扩展到了政治领域的各个方面，比如借此批判中国的两大国际敌人——苏联修正主义和美帝国主义。批判安氏的活动持续了将近一年时间，仅 1974 年 2 月和 3 月间发表的部分文章就结集了一本 200 页的书，名为《中国人民不可侮——批判安东尼奥尼的反华影片〈中国〉文辑》，全书辑录文章 43 篇，作者来自全国各地，其中很多都是安东尼奥尼拍摄过的地方的革命干部和群众。

对《中国》的批判带有明显的政治意识形态偏见。在国内，“四人帮”借此攻击以周恩来为首的国家领导；在国际，苏联、美国与中国的关系正处于僵局，《中国》给当局提供了意识形态斗争的工具。苏联自 50 年代末走上修正主义道路之后，中苏关系也随之破裂。苏联不仅在政治和军事领域制造反华事件，而且在意识形态领域炮制反华作品。1972 年初苏联用间接获取的有关中国的影像编辑成电视纪录片《黑夜笼罩着中国》，用以反华。《中国》也被苏联当局当作反华的工具。在这种情况下，中国人利用安氏的影片“批修”在所难免。

事实上，作为西方现代电影的重要代表人物，此片作者安东尼奥尼是一

① 阚民：《“文化大革命”中的郭沫若》，《党史博览》，2000 年，第 10 期。

个典型的、大胆的反现实主义编导。“我只关心人”，这是他时常强调的创作观点。

对安东尼奥尼来说，在《中国》一片中，他并没有企图作政治的或历史的分析。他说：“人们在这一报道中看到的只是我自己眼中的中国人。”“我拍的不是一部带有教育意图的政治片……我是个观众，是个携带着笔记本——我的摄影机的旅游者。”① 作为“天生的悲观主义者”，安东尼奥尼眼中的世界确实是不完美的，作品的制作本身就是他本人以其主体先见对中国当时状况的一种阐释。

在纪录片创作领域，《中国》带来的启示更多的是创作理念上的，而政治的、社会的过度干预使纪录片创作者失去了一次本来可以进一步启迪和深思纪录理念的机会。它给我们带来的教训是：不可过度地将纪录片的意识形态性泛化与扩大化，否则其自身的独立特性必然遭到抹杀，从而沦为政治斗争的工具。

电视纪录片在起步期初步发挥了纪录片的客观纪录优势和电视媒介的传播优势，为纪录片的繁荣和发展奠定了坚实的基础，但也存在着明显的问题和缺陷。总的来讲，纪录片的题材面还十分狭窄，艺术形式和手法僵化，公式化、概念化以及形式主义之风在创作中有所体现。尤其是特殊时期，在错误路线的指导下，题材选取受到限制。

第二节 纪录片创作的发展期（1979—1990）

改革开放给中国带来了前所未有的勃勃生机，也给电视纪录片创造了良好的生长环境。过去遭到禁止的选题领域如今得到开放，公式化、模式化以及形式主义手法也得到批评和矫正，电视纪录片空前繁荣和发展。短短十余年，中国电视纪录片迎来了新中国成立后的第一个发展高潮。

一、纪录片创作发展期的总体特征

这个时期的特征显著，较之起步期，纪录片从题材到品种，从作品风格到表现手法都面目一新，各种新事物在纪录片领域破土而出呈现欣欣向荣的景象，各类作品影响广泛，纪录片从小众传播走向大众传播。

---

① 米开朗基罗·安东尼奥尼：《银幕 73》（巴黎），1973 年 9/10 月，第 18 期，第 13 页。

这个时期，纪录片创作突破文化大革命时期的题材禁区，形成以风光片和政论片为代表的新格局，主题先行成为突出特征。此外，还出现了《地方台 30 分钟》、《神州风采》、《人民子弟兵》、《动物世界》等播放纪录片的专栏。

1. 以山水风光为代表的广阔题材

这一时期的纪录片选材广泛，不断开拓出人文、历史、自然科学等新的创作领域。反映社会主义经济建设面貌的纪录片饱含激情，以抒情诗、风情画的手法，纵情歌颂社会主义建设事业和建设者，如《金溪女将》、《牧马姑娘》、《攀枝花》、《采花正黄时》、《庄河水秀》、《华夏石油赞》等等。

以我党我军光荣历史为题材的纪录片，充满热情，激励人们继承革命传统，勇敢面向未来，如《话说长征路》、《井冈抒怀》、《太行丰碑》、《大别山，我的故乡》、《南昌寄怀》等等。

以歌颂祖国大好河山，激发人们的爱国激情为题材的纪录片，如《庐山散记》、《岷江行》、《三峡的传说》、《大江之源》、《玉璧金川》、《话说长江》、《长白山》、《黄山奇观》、《武夷奇秀》、《梵净山》、《千里嘉陵》、《泰山》、《辽河行》等等。

还有许多以历史文化风貌为题材的纪录片，将祖国五千年灿烂文化和辉煌历史形象地展现在电视屏幕上，生动地介绍少数民族的历史文化、风俗习惯和崭新面貌，促进各族人民相互了解和团结进步，如《承德离宫》、《古都西安》、《黄帝陵》、《莫高窟》、《孔庙》、《孔林》、《孔府》、《丝绸之路》、《黎乡风情》、《啊，草原》、《中国哈萨克》、《傣族》、《中国朝鲜族》等等。

此外，一些以追踪科学考察活动、探索动植物世界奥秘为题材的纪录片也赢得了观众的喜爱，如《攀登珠穆朗玛峰》、《探察冰川奥秘》、《植物王国访问记》等等。

2. 以系列片为标志的丰富品类

纪录片题材的扩展极大地丰富了纪录片的内容，随之而来的是纪录片体裁形式和品种门类的大发展。丰富多彩的思想内容和花样繁多的品种门类相互影响，共同发展，形成了纪录片发展的空前繁荣景象。

电视纪录片从内容上讲，有风光片、人物纪录片、有政论片，还有军事片。从篇幅上看，有短小精悍仅仅几分钟的微型片，也有长达几十集的系列片。从手法上讲，有“歌画配”或“乐画配”的电视音乐片，比如《哈尔滨的夏天》、《啊，草原》、《桃花源》；有抒情散文式的纪录片，如《松》、《落叶颂》等；也有以叙事为主，夹叙夹议或以画叙事，抒画外情，言画中理的“电视散文”、“电视报告文学”。

在众多品类中，系列片、微型纪录片这一长一短新片种的繁荣代表了创作者对纪录片电视特性的进一步挖掘，特别是大型系列片，堪称其中的佼佼者，《丝绸之路》、《话说长江》、《话说运河》等优秀作品至今为人们所称道。这一新的发展第一次在形式上显示了电视纪录片是与电影、戏剧不同的独立的片种，并为此后的纪实本体回归奠定了基础。

在长达 20 年的发展历程中，电视纪录片一直以单本片为主，直到 1979 年 6 月中日联合摄制了我国电视史上第一部大型电视系列片《丝绸之路》之后，国内才不断涌现长达几个小时、十几个小时的系列片。大型系列片在我国盛行一时，出现了不少佳作。单本片是电影、戏剧等艺术所特有的品种。电影必须在固定的时间段内，在固定的、封闭的场所上映，时间太长会令观众感到疲劳、厌倦，收不到好的效果，因此电影大多是单本片，充其量分为上下两集。戏剧属于舞台艺术，也有固定的时间和空间限制，而且限于道具等舞台设备，它所展示的内容受到极大限制，必须高度浓缩。电视在时空上的可延续性使电视纪录片能够从容面对广阔的主题，电视媒介的随意性又使同一主题下不同风格的内容能够承前续后组成一个协调的统一体。因此，电视纪录片在形式上更加灵活，可长可短。

系列片具有固定主题、固定播出时间、固定长度的特点。固定主题，即一个大型系列片无论它有多长，其主题是一致的，不同风格、不同内容的片子存在着某个共同的主题，这个主题犹如串珠之红线，将每个小纪录片穿在一起。固定时间，即每一集都有固定的播出时间，以便于观众收看，培养相对稳定的收视群体。固定长度，即每一集都有标准的时间长度，不论什么内容，只要纳入了该系列片，其长度都必须一致。这样众多的系列就形成了一定的规律性。有调查表明，30 分钟、60 分钟等时间周期更接近人的生理感受特点。在日本播出的《丝绸之路》每一集就固定为 50 分钟。

与大型系列片相对应的是微型纪录片，这些纪录片常常只有几分钟，篇幅短小，节奏明快，富有时代气息。这些特性与电视传播迅速、大容量的特性以及收看环境的零散性、随意性相吻合，也应和了观众的收视心态，颇受观众欢迎。比如中央电视台的《神州风采》，地方台合办的《中华之最》，这些节目虽无时效性，但它们记录真人真事，讲究艺术性，具有较强的感染力。

3. 以《地方台 50 分钟》为代表的众多专栏

栏目化播出是电视纪录片发展到一定时期的必然结果。由于早期电视技术的落后，以及电视机的普及率还非常小，电视的受众范围十分有限，其影响也较小。随着电视制作技术的进步和电视覆盖面的日益扩大，电视进入了

人们的日常生活。自从第一部大型系列片《丝绸之路》播出后，电视纪录片开始在全国产生越来越大的影响。

在我国，在沈力主持的《为您服务》征服了亿万观众后，专栏节目以它特有的魅力走上了我国电视屏幕。专栏节目以其固定的时间、固定的时长、固定的主题，培养了一大批忠实观众。各级电视台相继推出了许多成功的电视栏目，如上海台的《大世界》、广东台的《开眼界》、太原台的《今晚三十分钟》、长沙台的《市长与市民》、武汉台的《万国剪影》等。

各个专栏的开辟为大量的电视纪录片提供了播放阵地，不同题材的纪录片在不同专题的栏目中播放，受到观众的欢迎。在中央电视台和各级地方电视台的屏幕上陆续出现了不少专门播放纪录片的栏目，比如《人民子弟兵》、《动物世界》、《地方台 50 分钟》(1990 年改为《地方台 30 分钟》)、《神州风采》等。

这些纪录片专栏各有特定的内涵，每个专栏都有其突出的个性。《人民子弟兵》专播军事题材的纪录片，《动物世界》以动物的生活为拍摄题材，《地方台 50 分钟》为地方台编导提供展示空间，《神州风采》纵览神州大地的奇情异彩。纪录片专栏的出现，表明纪录片作为一个独立的片种已经能够依靠自身独特魅力拥有收视群体，这标志着我国电视纪录片进入了一个新的阶段。

4. 主题先行风格占据主导地位

强烈的宣传意识，浓郁的政论色彩，鲜明的主体意识共同形成了纪录片创作发展期我国电视纪录片的主题先行的纪录风格。

由于深受格里尔逊模式的影响，创作者们用电视纪录片表达自己的观点，将它作为宣传、教育的工具，宣传教育成为纪录片的基本社会功能。电视纪录片创作的一个基本思路就是要有一定的积极意义的主题，通过记录社会主义建设过程中的人、事、物，起到表彰先进、鞭打落后的宣传教育作用。这种观念的理论基础是社会主义现实主义文艺理论，即要求真实地反映生活主流，为人民服务，为无产阶级政治服务，主题突出，旗帜鲜明，发挥社会主义事业“机器的齿轮和螺丝钉”的作用。

政论片的盛行是主题先行风格的一个重要表现。在 20 世纪 80 年代的中国电视屏幕上，一批优秀的政论片产生很大影响，受到人们的一定好评和重视，并作为一种独立的体裁形式得到较大发展，如《迎接胜利》、《人民的胜利——第二次世界大战欧洲战场纪实》、《人民的胜利——第二次世界大战亚洲战场纪实》、《人才挑战》、《让历史告诉未来》、《中国农村的历史性变化》、《世纪行》、《天下重农耕》、《女人的发现》、《谁之过》、《毒祸》等。政论片

具有明显的个性特征：政治性题材；以主体观点为中心，叙事说理融为一体，不受时空限制，充满思辨性；大量使用评论语言，导向明确。在政论片中，解说词至关重要，它关系着全片的立论是否正确，论述是否具有说服力，而画面素材成为了形象的论据，退而居于次要地位。可以说，政论片是纪录片主题先行风格的典型。

以鲜明的主体意识刻意追求某种境界，表达某种思想情感，是发展期纪录片的又一特征。中国传统文化博大精深、兼收并蓄，融儒、道、释三家为一体。老庄注重“不言言之”，让人学会在沉默中聆听本真的意义，并且追求言外之意、象外之象的话语方式，给人以丰富的启迪。“依经立义”是儒家文化的基本意义生成方式，这种方式形成了“微言大义”的思维习惯。它们与中国传统的政教中心思想和文以载道的观念一起，融入了人们的思维和观念，形成了传统的民族文化心理。这种心理深深植根于人们心中，也融会于纪录片创作领域。这些极为深厚的文化传统（意境论、文道论等）、民族文化心理与主题先行风格相结合，形成了这一时期电视纪录片的重要风格，并在政论片、风光片等各种题材的纪录片创作中居主导地位。

除了政论片，纪录片创作发展期风光片也较为盛行。《丝绸之路》播出后短短几年内，从中央台到地方台，制作了大量的风光片，如《黄河入海处》、《哈尔滨的夏天》、《长岛拾零》、《九寨秀色》、《荷叶颂》、《镜泊湖》、《漓江水》等。特别是大型纪录片《话说长江》播出之后，从《黄河》、《唐蕃古道》到《话说运河》，风光片更显示出一种新鲜的活力，成为电视纪录片的另一个主要片种。风光片所拍摄的对象是相对静止的，都是山川风景和古迹，没有情节，难以吸引人。要想引人入胜，耐人寻味，“立意”就显得非常重要，因此，这些风光纪录片并非单纯地记录祖国的大好河山，而是更注重体现某种主题思想。

二、纪录片创作发展期的代表作品及栏目

1.《丝绸之路》

《丝绸之路》是我国第一部大型电视系列片，也是我国电视纪录片充分发挥电视特性的一次成功尝试。该片由日本 NHK 电视台的 11 位编导、8 位摄影师和中国中央电视台的 11 位编导和创作人员共同摄制。

《丝绸之路》时间跨度大，地域纵横几万里，题材广阔，内容庞杂，因此采取了化整为零，分段编辑，连载系列播出的方法。这种系列性正好发挥了电视媒介优于电影媒介的特殊优势。根据特定的主题，该片以中日两国编摄人员的联合采访活动为线索，沿着丝绸古道铺展开去，给人以由东向西、

谈古访今的连续感。每集系列片既自成一体，有相对独立完整的思想内容，又承上启下，与整个系列协调一致。

中央电视台和日本NHK电视台分工合作，分别制作了17集和13集。整个系列片规模宏大，不仅在中国电视史上是第一次，在日本广播电视发展中也是没有先例的。由于日本电视台在专业技巧和播出运作上更加成熟，《丝绸之路》在日本产生了更大的影响。NHK电视台特意为《丝绸之路》开辟了一个新专题，名为“NHK特辑”，意为特殊的专集。从1980年1月开始，每月第一个星期的星期一晚8点固定播放《丝绸之路》，紧接着在星期日上午10点重播一次。这两个时间都是日本电视收看的“黄金时间”。《丝绸之路》在日本突破了教育性、知识性节目的最高收视率，达到35%，还掀起了一场不小的“《丝绸之路》热”。由于内容的需要，《丝绸之路》每集固定为50分钟，每集都设计了一段由9个镜头组成的画面作序，整个系列片在形式上做到了整齐划一。像这样根据内容固定主题，在固定的时长中有规律地播出电视纪录片，在一定程度上促进了纪录片的规范化和标准化。

《丝绸之路》还有意识地突出纪录片的电视特性：许多集在节目开始就推出整个片子最精彩的画面，力图抓住观众的视线，而在内容的展开过程中注意挖掘其故事性和生动情节，这一方面克服了电视的随意性弱点，另一方面发挥了电视画面语言生动形象的优势。《发掘楼兰王国》是整个系列片中较为成功的一部，该片主要由中方编导采访和拍摄，日方后期编辑，获得了日本电影电视节文部省颁发的重奖。[①] 本片开篇便摄人耳目：飞沙走石，狂风如黄河怒涛，一泻千里，漫漫黄沙，戈壁滩上，汽车如一艘艘潜艇，踯躅穿行。其解说词一气呵成，抛出了楼兰王国之谜。

2. 《话说长江》与《话说运河》

《话说长江》于1983年8月至10月在中央电视台播出，该片长达25集，以其浩瀚的内容、新颖的演播形式征服了观众，成为继《丝绸之路》之后大型系列片的又一力作。

《话说长江》摄制组历时两年，纵横数千里，在长江流域180万平方公里的土地上，摄取了200多小时的素材，并在此基础上精挑细选，编辑成几十小时的成品。成片后的各集紧凑、短小，每集20分钟。该片从长江的源头开始，顺流而下，逐段介绍千姿百态的长江和沿江各流域的山水风光、风俗人情、历史文化和其古往今来的变迁。

---

① 王纪言：《试论围绕电视特性制作节目——从电视纪录片〈丝绸之路〉的编辑特色谈起》，《北京广播学院学报》，1983年第1期。该集在中国名为《到楼兰去》，分上、下集播出。

《话说长江》在发挥电视特性方面做出了有益的探索和重大贡献，它突破了传统的画外音解说的方式，首次在大型系列节目中采用固定的主持人，面对观众进行讲解。原来的纪录片以画面为主，解说词为辅。画面描述主要内容，解说词弥补画面的不足，解说词往往抒情意味浓重，带有一定的文学腔。《话说长江》的解说词注重口语化、形象化、通俗化，由主持人虹云、陈铎面对观众播讲。主持人在整个系列片中起到了主导、贯串的作用，使全片内容更加有机地联系在一起。

该片避免了组织拍摄和摆拍的形式，采用挑、等、抢的拍摄方法，较多地运用长镜头，尽量真实地再现长江的壮丽风貌。在播出过程中，注重与观众的及时交流，一边播放，一边设答观众来信的特别节目，从大量的观众来信中挑出部分合理的批评和建议与观众进行沟通。

1984 年，《话说长江》摄制组和《中国广播电视》的编辑在北京召开关于此片的研讨会。此片还被作为不少学校课堂教学的补充材料。

《话说运河》是继《丝绸之路》、《话说长江》之后我国不靠外资而自筹资金、依靠自身创作力量摄制播出的第一部大型电视系列片。这一系列片共 35 集，每集 25 分钟，自 1986 年 7 月 5 日至 1987 年 3 月 28 日，定时播出 9 个多月，一直保持了同类节目中的较高收视率。它和前两部大型系列片一起形成了发展期大型风光系列片的一道风景线。

《话说运河》与《话说长江》一脉相承，可谓姊妹篇，它们在演播方式、拍摄方式上承前继后，不断探索纪录片电视化、节目化的规律。在《话说长江》中，男女主持人的启用缩短了与观众的距离，主持人与观众对话的方式，创造了一种与观众促膝谈心的氛围，增加了观众的参与感和全片的亲切感，在中国一时还形成了“长江热”；而在《话说运河》中，男女主持人从演播室走向了拍摄现场——运河两岸，实地采访当地百姓，与人们直接对话、交流，进一步拉近了与观众的距离。两片对主持人演播方式的大胆探索和尝试，无疑为后来的《望长城》的成功奠定了基础。

观众意识在拍摄过程中得到进一步强化。《话说运河》在主体节目之外，摄制组特意穿插了十几集与观众直接交流的节目。节目开始的时候，根据运河沿岸观众对于此片的要求、希望与建议，编辑播出了一组特别镜头。接着，在节目之中，又向观众介绍了创作人员的一些经历，以节目的形式展示了在运河上水陆空立体式拍摄的种种场面，以谈心的方式吸引观众关心节目内容。在节目播出过程中，根据观众来信，主持人直接在屏幕上与观众对话，或解答问题，或讲述观众反馈意见。

此外，《话说运河》由于敢于触及某些现实问题，播出过程中还产生了

一定的实效，这是与一般的系列片有所不同的。在前期采访中，编创人员发现了大运河存在着的许多亟待解决的严重问题，如污染、断水、交通堵塞等。对于这些问题，该片有效地发挥了纪录片的纪实功能，拍摄了许多“阴暗面”，收集了大量群众的意见。比如在江南运河的镇江段，水上交通严重阻塞，被人们称为“食道癌”。该片反映了此情况，节目播出后，镇江的运河水道开始全面治理。《南运河的消失》一集以激愤尖锐的语言揭示了河北沧州段的运河已经从祖国大地上消失，而严重的氟中毒正危害着人们的健康。节目播出后，河北省委立即组成调查组着手研究解决南运河问题。纪录片干预现实的功能开始受到人们的重视。

3.《让历史告诉未来》

《让历史告诉未来》是为数甚众的军事片中的佼佼者。该片为庆祝建军60周年而摄，共12集，于1987年7月27至8月7日在中央电视台播放。《中国青年报》发表评论说《让历史告诉未来》以新的视角回顾我军60年走过的光辉道路，不搞编年史，却大事不漏，脉络清晰；不搞传记片，却在个人的点滴小事中让观众领悟出历史的真谛。在明快的节奏中，60年的历史被浓缩在240分钟的节目中；在精选的事件及人物中，观众如读一部军史。这部由年轻人编辑拍摄的大型节目，激情与深沉同在，歌颂与思考并行，对历史的尊重，对现实的思考融会于一场精心剪裁的场景中。

客观、生动，是该片的突出特点，这对一部军事题材的大型献礼片而言，是难能可贵的。客观，源于真实。过去，不少片子将伟人塑造成始终是英明预见，胸有成竹，百战不败的形象。该片则避免修饰或篡改，没有刻意美化我军形象，特别是一些领袖人物的形象，而是遵照事实，尽量真实地再现历史的本来面貌。如第一集秋收起义之后，片中提到，“其实，这时的毛泽东也苦于没有落脚的地方”；第五次反“围剿”红军的连战连败，被迫长征；西路军的惨烈失败；“文化大革命”中由于领导人的某些失误带来的动乱等等。对一些较为敏感的历史事件和历史人物不回避，如林彪在平型关大捷，辽沈、平津战役以及“文化大革命”期间的功过是非。

讲述历史往往容易使片子拍得枯燥乏味。如果只是罗列史实，即使资料丰富，内容翔实，给人留下的印象也只是编年史。《让历史告诉未来》则抓住个人鲜活的形象和经历，使整个系列片生动形象、起伏跌宕。整个系列片涉及有名有姓的人物200多个，近代史的主要人物几乎都涉及了。创作者利用现有资料作背景，融入大量个人的经历，将个人的命运同当时的历史环境结合在一起，枯燥的历史顿时鲜活起来。在《为了和平》一集中，写彭德怀睡不着，搬到地上睡，写毛泽东三天三夜的犹豫和思考，写毛岸英的牺牲；

第二集里表现了每月攒5分钱党费的女红军；第十集里表现了清末海军大臣的孙子萨本茂等等。

4.《地方台50分钟》

《地方台50分钟》创办于1989年初，是中央电视台特地为各级地方电视台开辟的一个专门播放纪录片的窗口，它在众多专栏中脱颖而出，成为颇有影响的名牌栏目。1990年，它改名为《地方台30分钟》。该栏目成功之处就在于，它集纳了各地优秀的创作手法和多种多样的创作风格的纪录片，为各地青年编导提供了自由生长的土壤。其杰出作品如《赤土》、《少年启示录》、《湘西，山的咏叹》、《西藏的诱惑》、《天驹》、《海南，我的家乡》、《格拉丹东的儿女》、《半个世纪的爱》、《九间棚的故事》以及后来的《沙与海》、《藏北人家》等。这些作品各具特色，有的注重写意，以精美的画面和解说取胜；有的注重纪实，以生动、感人的细节取胜；也有的纪实与写意相结合，虚实相生，水乳交融。实践证明，无论是纪实，还是写意，还是两者相结合，不同风格的纪录片，只要是上乘之作，就会给观众以同样美好的审美享受。

在《湘西，山的咏叹》中，孩子拿着水瓢在山洼等水，妇女背着背篓艰难上山，中年汉子在肉摊前不住徘徊的生活细节强烈地感染了观众。《九间棚的故事》写意与纪实相结合，以具体的纪实画面记叙了九间棚的普通百姓用自己的力量，发扬艰苦奋斗的革命精神，开展通电—筑路—引水三大工程，改造自己的生活环境。《沙与海》将西北的“沙”与辽东的“海”逻辑而艺术地联系在一起，深刻揭示其中所蕴含的生活哲理：无论是在沙漠还是在海洋，要活下来都不容易。《西藏的诱惑》以极其优美精致的画面构图征服了观众，更揭示了蕴含在风景中，普遍存在的哲理：人人心中有真神，不是真实不显圣，只怕是半心半意的人。相形之下，写意性电视纪录片更能代表《地方台50分钟》的个性，它们的大量涌现构成了该栏目的重要艺术特色，为它赢得了声誉。

《地方台50分钟》堪称最具中国特色的纪录片专栏，它的成功，既有中央电视台的决策之功，也离不开地方台精品节目的凝聚。

5.《神州风采》

《神州风采》最突出的特点就是“小”，每一集只有5分钟，短小精悍，却内涵丰富，融知识性、趣味性、思想性于一炉。其选题精到，以中华大地的地形风貌、民风民俗、文物古迹、土木建筑、宗教医道、奇人奇事、史话趣闻为主，如《自行车观奇》、《天下第一书》、《蒙阴煎饼》、《安塞腰鼓》、《珠算史话》、《塔尔寺酥油花》等等。

受时间的限制，该栏目纪录片较之大型系列片而言，容量小，不可能面面俱到，但短小精悍使之适应了现代社会的生活节奏，更易于观众记忆和回味，更易留下深刻的印象。不少纪录片注意扬长避短，善于从独特的角度切入，如《故宫趣闻》尽管仍然选取了故宫这一为人们所熟悉的题材，但它没有选择金碧辉煌的宫殿，而是着眼于展现五百年前建筑这些高大宫殿的工匠们如何解决故宫的下水道和防寒取暖设备这一细微问题，令人耳目一新。

除了以上代表栏目外，中央电视台专门播放纪录片的固定栏目还有《人民子弟兵》、《动物世界》等。纪录片在发展期已经初步栏目化，这标志着电视纪录片作为一个独立片种，其发展已经初具规模。

三、纪录片创作发展期的代表编导及创作群体

20 世纪 80 年代开放的中国孕育了电视纪录片的第二代编导。中央电视台（以下简称央视）创作群体和地方台创作群体组成了第二代编导，他们在发展期成长并日渐成熟。与上一代编导的电影制片厂背景不同的是，这一代编导大都身为电视台工作者，长期生活在各地，生活阅历丰富，在电视知识和技能技巧上更为系统和熟练，艺术修养较高。

1. 央视创作群体

央视创作群体主要由中央电视台军事部和社教中心纪录片室、海外中心专题部的编摄人员组成。他们具备较高素质，具有较高的专业水平和较强的创作实力，凭借自身高度敬业和团结协作的精神以及中央电视台最先进的理论和技术条件，摄制了一批又一批气势恢宏、影响巨大的优秀作品。央视创作群体以整体风格著称，以拍摄大题材、大制作的系列片见长，引领全国纪录片创作潮流，其作品或以政论为主，构思严谨、说理透彻，或歌颂祖国壮丽山河，或展现军中风采，代表作品如《长征·生命的歌》、《让历史告诉未来》等，代表编导有戴维宇、陈汉元、刘效礼、臧树清、冷冶夫等。

2. 地方台创作群体

地方台创作群体在 20 世纪 80 年代末形成，他们来自各地方电视台，专门从事纪录片创作，大多是本台专业水平较高的创作人员，有的还有文学、戏剧、摄影、音乐、美术等方面的专长。他们大都富于开拓精神，具有现代意识和创造精神。宋是鲁、刘郎、刘学稼等一批颇有抱负的创作群体，创造出了一批艺术品位高的精品，如《土地忧思录》、《少年启示录》、《天驹》、《西藏的诱惑》、《湘西，山的咏叹》等，奠定了电视纪录片在新时期的地位。这些编导将其所处的各具特色的地域文化也带入了作品之中，形成鲜明个性，比如青海刘郎的《西藏的诱惑》、《羯鼓谣》、《天驹》等带有独特的西部

文化的精神和境界。

四、错误意识形态化的教训与启示

如果说《中国》在中国的意识形态误读是外在的特定政治环境对纪录片创作理念的一次冲击，那么《河殇》的出现则是创作领域自身错误地将作品意识形态化的必然结果，也是未曾真正吸取过度运用意识形态方法进行创作的又一次深刻教训。后者是错误的观念在纪录片创作领域中的一次具体表现，两者带给我们的思考都是意义深远的。

《河殇》是再生型纪录片，利用30集《黄河》片的素材再编制而成，共6集：《寻梦》、《命运》、《灵光》、《新纪元》、《忧患》、《蔚蓝色》。它将纪录片与意识形态表达作了不恰当捆绑，将纪录片进行错误地意识形态化，引起的反响是巨大的。它的失败为政论片和风光片这两大发展期纪录片的主要片种的发展，积累了深刻的教训。

《河殇》播出之始即在社会各阶层引起种种议论，沸沸扬扬，一时成为人们的热门话题。不仅有大量论文讨论此片，还出版了《<河殇>的批判》、《重评<河殇>》等批评著作及文集。1988年6月，中央电视台举行了《河殇》开播座谈会。在1988年第5期《中外电视》上，开展了一场关于《河殇》的对话。

《河殇》一片之所以引起如此大的反响，既是由于它在纪录片创作历程中特殊的地位，也与当时学术界和思想界关于中国传统文化的思考的大背景密切相关。具有“形象化的政论”之称的政治题材纪录片和富有抒情意味的山水风光纪录片可以说是我国早期纪录片创作的两大主要形态。《河殇》则试图将两者结合起来，开辟一种新的哲理性的风光片。它的尝试功败垂成，却具有特殊的意义：标志着政论片和风光片在我国纪录片创作史上的回落。

《河殇》引起关注的另一个重要原因则来自于学术界和思想界刚刚落幕的关于中国传统文化的反思与论争。它将关于中国传统文化的反思演绎得过激，这对于大部分富有传统文化底蕴的中国人而言是难以接受的。围绕“《河殇》现象”的讨论在1988、1989年很多，之后便少有人提起。在这里简要介绍《河殇》的开播座谈会的情况，我们可从中得到一定的启示。

《河殇》开播座谈会邀请了各大报社、电台等新闻单位的记者、国家体改委的一些同志和高校学者。座谈会围绕众多问题展开了争论。关于此片的思想意义及观众的接受效果问题，大多数与会者认为，该片是利用电视这个现代化的大众媒介传播深邃的理性思考的一次尝试，称之为“思索片”、“电视启蒙读物”，但正是这种理性思考的内容和沉重的题材，使不少与会者对

它的观众接受效果提出质疑；关于此片的电视艺术表现形式，与会者提出了抽象思维与形象思维如何统一的问题，电视纪录片的真实性问题。解说词的主体倾向性再次被提上议事日程。此片的弱点是十分明显的，它将政论与艺术混为一谈，其立论不正确，论证的科学性和理性不足，存在一定的浮夸。

《河殇》的主创人员王鲁湘和夏骏认为此片要试图突破单纯地歌颂中国灿烂的文化和大河孕育的文明，而理性地、科学地分析古代文明；试图通过高视角、高起点的内容找回高层次的观众；试图通过此片具有浓重思辨的严肃题材突破长期以来形成的某种惰性。然而，《河殇》不久就受到激烈的批判。无论如何，它脱离了当时两个重要的国情：一是当时观众已普遍对主观性纪录片产生反感，形象化政论的思想已经被证明不适合电视纪录片；二是观众的文化层次参差不齐，中低文化层次的观众占很大比例，电视又是一种大众传播媒介，试图跳过"下里巴人"一跃而为"阳春白雪"，有违传播规律，必然招致失败。

关于《河殇》的讨论经历了一个逐渐深入、由表及里的发展过程。起初的批评褒贬不一，难以对《河殇》做出一个统一的评价。随着此片的播出，对它的否定性批判逐渐占据主要地位。此片的播出，促使批评界将我国纪录片创作中长期以来存在的主题先行、政治与艺术不恰当捆绑、解说词过满、过于理性化等重要问题的反思推上了议事日程。这些讨论对于中国纪录片创作的进一步发展起到了巨大的推动作用，我们从中得到不少启发，即电视纪录片由于它的电视特性具有很高的大众化程度，在选题的时候我们必须准确掌握群众的思想脉搏，抓准观众真正关心的人和事，不可陶醉于所谓"精英文化"的良好感觉之中。

20 世纪 80 年代，电视纪录片的个性已经形成，特别是其电视特性在各个领域受到重视和挖掘，不再依赖新闻片而存在，其地位已经很重要，成为一个电视台水平和审美取向的重要标志。无论是中央电视台还是地方电视台，从事纪录片创作的人员都是经过精挑细选，被认为能够代表本台最高水准的，从地方台选送到中央台播放的作品也都是本台的精品节目。表现个人风格成为许多编导的不懈追求。

第三节 纪录片创作的繁荣期（1991—1996）

20 世纪 80 年代，中国电视纪录片进入第一个发展高潮，各电视台抽调

精锐力量进行纪录片创作，电视纪录片的样式和风格多种多样，以播出电视纪录片为主的专栏也纷纷出现，电视纪录片的发展出现前所未有的盛况。但是进入 80 年代末，电视纪录片一度步入低谷。主要原因是双方面的，一方面是来自同行的外部竞争，即电视剧、电视综合节目等多种新兴艺术节目以其雅俗共赏的特点和较强娱乐性、趣味性优势迅速赢得了观众的青睐；而另一方面，电视纪录片仍然不断地求雅、求精，随着作品质量的提升，对作品的欣赏水平要求也越来越高，观众范围在不断缩小。各电视台将纪录片视作自身整体艺术水平高低的标志，其创作群体由从各部门选拔的优秀人才组成，理论修养和文化素质较高，而纪录片创作所需经费由电视台专门拨款支持，收视率的压力几乎不存在，在这种环境下的电视纪录片更加追求自我意识的表达，追求画面的精致、手法的创新而忽略电视纪录片的普遍适应性，相对于整个社会而言，电视纪录片创作处于一种物我相离的状态。

1991 年，《沙与海》成为国内第一部获得亚广联国际纪录片奖的作品，此后中国纪录片不断向国际大奖进军；而以《望长城》的出现为标志，中国电视纪录片发生了根本性的转变：从此一改以往长期的主题先行风格，以客观纪实的新貌不断走回到观众身边，开始了纪录片的纪实主义回归之路。

一、纪录片创作繁荣期的总体特征

1991 年—1996 年可以说是中国电视纪录片的第二个发展高潮，纪录片发展在各方面都取得了巨大进步。

纪录片文化属性彰显，题材突破山水风光的局限拓展到普通百姓生活的方方面面，出现以《生活空间》为代表的大众纪录片和以获奖纪录片为标志的精英纪录片的分流，传播对象随之向大众和小众双向发展，雅俗分赏成为该时期纪录片初步形成的收视特征。

纪录片概念的进一步理清使纪录片和专题片的分野日益明朗，纪录片不同于专题片、新闻片的独特魅力得以进一步展示，赢得了更多的观众。使这一时期的纪录片栏目呈现另一番景观：专栏数量不断增加，纪录片在电视栏目中生存的地盘不断扩大。较之上一时期，纪录片专栏的内涵更加专门化，一般意义的专题片已经被排除在外。专栏的内容和样式也进一步丰富与规范，既有原有的如《纪录片编辑室》、《地方台 30 分》等，又有新开辟的《生活空间》、《纪录》、《纪录片之窗》等。

大型文献性纪录片的崛起是繁荣期纪录片的一大景观，这类纪录片题材重大，多为鸿篇巨制，影响巨大，如《邓小平》、《新中国》等等。

注重再现原生态生活的纪实风格是这一时期电视纪录片最突出的特点，

但在这一总体风格下，由于电视纪录片的国际交流活动日益频繁和受西方各种纪录电影理论的影响，各地形成了风格迥异的多个创作群体，多种创作模式应运而生。

纪录片的地位、作用和影响力越来越大，不少纪录片栏目拥有了各自规模不小的稳定收视群体，纪录片在观众中得到某种程度的普及，比如，创建于 1993 年的上海电视台《纪录片编辑室》成为全国纪录片专栏的知名品牌，其收视率在 20 世纪 90 年代中期曾高达 30%，其作品《毛毛告状》、《重逢的日子》等一度成为市民街谈巷议的热门话题。

1. 纪录片与专题片分野日益明朗

直到 20 世纪 80 年代初期，纪录片和专题片都是同一种制作方法，按一定的主题，拍回来许多素材，再编辑，写解说，配音乐。到了 90 年代，随着纪录片客观纪录风格的回归，尽管本身具有纪录片和专题片双重特征的作品还很多，但是纪录片与专题片的分野已经日益明朗，将两者分开已经有了许多约定俗成的共识，纪录片与专题片各自独立的时机已经成熟。

在理论界，掀起了纪录片与专题片的讨论热潮。由于我国纪录片的特殊发展道路，争论从专题片与纪录片的关系开始。当时学界对此看法各异，大致可以归纳为四种说法："等同说"、"从属说"、"怪胎说"、"独立说"。"等同说"把专题片等同于纪录片；"从属说"认为专题片从属于纪录片；"怪胎说"认为专题片是中国特定国情下产生的怪胎；"独立说"认为纪录片和专题片是两个独立的概念，构成了两种不同的电视节目形态。

通过一系列鉴别和比较，在理论界，纪录片与专题片的分野基本理清：电视纪录片有广义和狭义之分。广义的电视纪录片包括专题片和以再现事实为本的纪实性、报道性的各种电视节目，狭义的电视纪录片指电视艺术中对某一事实或事件作纪实报道的非虚构节目。电视专题片则是指预定某种主题、对社会生活某一领域或某一方面，给予集中、深入的报道的电视节目形态。

创作上对纪录片的众多感性认识促使理论界对纪录片进行理性思考，理论的明晰反过来指导纪录片创作，二者相辅相成，互相作用，共同澄清了我国长期以来对专题片与纪录片的错误认识。一般来说，无论是理论界还是实践界，在称谓上，基本上统一为纪录片所指为狭义的纪录片，专题片则指具有明确主题的报道性节目。当然，把专题片和纪录片混为一谈在我国创作领域可谓根深蒂固，别有特色，甚至在今天的实际创作和认识上，泛专题片的观念仍然在不少人心中存在，很难彻底去除。仍然有人将狭义纪录片称作专题片，而把一些纪实性节目但并非纪录片的称作纪录片。惟其如此，有意识

地将纪录片和专题片区分开来，从学理上和实践上进行澄清，对于准确认识和把握纪录片的本质特征具有重要意义。

2. 注重再现原生态生活的纪实风格

我国纪录片初期以报道型纪录片为主，这种纪录片虽然也以客观纪录为主，但其客观性主要体现为新闻报道式的直接、详尽与真实，浓郁的宣传教育内涵使之后来演变成主题先行风格的纪录片。强烈的主观性甚至被演绎到了极端，最深刻的教训就是备受批判的《河殇》，将山水风光与强烈的主观意愿不恰当捆绑，最终丧失了观众也丧失了纪录片的本色。题材单调，风格单一，主观性过强，使我国纪录片一度陷入低谷。具有鲜明纪实风格的《望长城》的诞生打破了这一僵局，开辟了中国电视纪录片客观纪录风格本体回归的新纪元，也掀起了轰轰烈烈的纪实运动。注重再现原生态生活的纪实风格是繁荣期中国电视纪录片最突出的特点，也是整个中国纪录片风格演变过程中最重要的一次转变。

纪录片纪实主义潮流的形成和发展，与 20 世纪 80 年代末 90 年代初的文学、美学思潮密不可分。80 年代末出现新写实文学运动。新写实文学表现出对世俗日常生活的精心编码，将生命还原到生活原本意义上，寻找其表现内容的叙述方式。而在美学上，进入 90 年代后，即把审美当作非理性活动，当作一种对生存意义的终极领悟。这种美学思潮认为，人这一主体成为审美个性，美成为充分个性化的对象意义的世界。作为生命主体的人从外部到内心的客观真实面貌成为美学探究的对象。这两种思潮也对纪录片创作产生了深刻的影响，纪录片创作从只注重表现创作者意图转向试图再现生活的本来面貌，通过追问生活原初意义和生命主体的内心世界去反映生活的本真。

在纪录片理论方面，纪实风格成为主流，是因为继承和发展了社会主义新现实主义的创作思想，同时吸收了西方电影的纪录理念。纪实风格具有题材生活化、平常化，叙事情节化，对象个性化，细节真实化，结构多义开放化等美学特征。在题材上，纪实风格的纪录片以各类普通百姓作为记录对象，如家庭妇女（《德兴坊》）、离休老工人（《十字街》）、打工妹（《毛毛告状》）、小保姆（《远在北京的家》）等，记录普通百姓的喜怒哀乐和他们所面对的现实问题，如住房问题、老年婚姻问题、企业转型后下岗职工的出路问题，揭示日常生活中蕴含的人间真情和人性力量。在拍摄方式上，拍摄者不干预现场进程，追踪事件发生全过程，现场记录真实时空的真人真事。《远在北京的家》摄制组跟拍采访对象 1 年 4 个月，《中华之门》摄制组冒险参加缉私缉毒行动，《十五岁的初中生》的编导与初中生同吃住 6 个月。长镜

头、带同期声的画面是纪实性纪录片的主要记录语言。纪录片作为艺术作品，其真实、自然等审美特质得到重新认识。

从整个中国电视纪录片的发展历程来看，尽管纪实风格是对主题先行的变革和校正，但事实上纪实风格是孕育于主题先行的嬗变之中，它的形成离不开主题先行的演进。在《河殇》的深刻教训下，20 世纪 80 年代中后期，一批具有广播电视专业背景的青年学者进行了大量的实验性创作，其中时间和他的创作小组拍摄的《天安门》系列，既带有 80 年代“文化热”的强烈烙印，又在很大程度上启发了纪实主义创作的回归。一方面，他们带着较强的主观性，试图通过北京生活的点点滴滴展现以天安门作为符号象征的中华民族 80 年代所发生的变化，并试图解读这些变化；另一方面，将它放入纪录片发展的历史车轮中，作品实际上形成了一个对整个 80 年代的较为完整的记录。种种客观纪录的新因素已经蕴含其中：对平民阶层的关注，平等拍摄的视角，声画同步的同期声，大量运用的长镜头。《天安门》在当时没有能够播出，原因之一是审片部门认为，将“天安门”这个名字与管六部口的板爷、北海后院最后一个太监这样一些概念等同还有失妥帖。但正是这样一些作品，为《望长城》等纪实风格作品的诞生奠定了基础。值得注意的是，无论是主题先行占主导地位还是客观纪录风格居于主流，我们都无法将两者截然分开，二者此消彼长，相辅相成，那种非此即彼的态度和断言无疑是不科学的。

3. 以《生活空间》为代表的大众文化纪录片

经过 80 年代末期的酝酿和 90 年代初《望长城》的激发，纪录片的平民运动揭开帷幕，其标志是以《生活空间》为代表的大众文化纪录片大量兴起。他们具有鲜明的特色，即拍摄对象平民化，题材以平民生活为主，风格质朴，这次平民运动是对纪录片本体回归的进一步深化和发展。

大众文化纪录片，是指那些以记录普通人的普通生活为主要任务的纪录片，他们在创作风格上力求纯朴、自然，以高收视率为目标，呈现出富有大众特色的纪录片文化。《生活空间》、《纪录片编辑室》的作品是大众文化纪录片的杰出代表。大众文化纪录片与精英文化纪录片相对而立，形成了繁荣期电视纪录片一道独特的风景线。

长期以来，在中国纪录片创作中居于绝对主导地位的都是富有主旋律特色的题材。纪录片创作的政治色彩较为浓厚，作为一种宣传手段，是明确地为社会主义的政治、经济和精神文明建设服务。作品的社会主义和共产主义的思想内容成为其主旋律。作品强调反映时代的先进精神，给人以鼓舞和鞭策，其主要功能是加强主流意识形态的指导作用。可以说，早期的纪录片文

化是一种单纯的、反映主流意识形态的文化，我们把它称作纪录片的主流文化。

随着改革开放的深入，随着纪录片创作理念的不断更新，特别是纪实手法的普遍运用，纪录片创作领域中逐渐崛起一批以记录人类生存基本状态为己任、追求某种境界的纪录片，也出现了一批记录普通人的平常生活的纪录片，这些纪录片逐渐在整个纪录片创作中占据着不可忽视的地位，成为繁荣期纪录片的主要力量。

上海电视台的《纪录片编辑室》编导队伍及其作品和中央电视台的《生活空间》及其作品具有浓郁的地域文化特色，分别呈现出"海派"风格和"京派"风格，其创作理念对整个纪录片发展的影响也非常深远。他们与西部纪录片相对而立，形成了繁荣期纪录片创作的壮丽景观。"海派"、"京派"两种风格的纪录片则有共同的特征，即平民化。"讲述老百姓自己的故事"、记录普通老百姓的普通生活成为不少纪录片创作者的创作理念。在这种理念的影响下，甚至衍生出了"让老百姓讲述自己的故事"的新理念，百姓生活不仅是被摄对象，百姓也进而成为了创作者。北京电视台 1997 年创办了《百姓家园》，其定位为"让老百姓讲述自己的故事"。不少学者将这个时期命名为"故事"时期，将"讲述老百姓自己的故事"作为对中国当代纪录片样式的定义。

"海派"、"京派"风格的纪录片也有明显差异。"海派"纪录片强调以小见大，平民生活无小事，注重从百姓的生活琐事中反映重大问题，以时代感著称，如《德兴坊》、《毛毛告状》等；"京派"纪录片则强调小中见真，以真感人，以真动人，注重选取平凡人的真实生活和动人故事，以细节取胜。此类纪录片着重记录的不是被摄者的惊人之举或丰功伟绩，而是普通人身上的普遍人性特征。

大众纪录片通过描述在政治地位和经济地位上都没有优势的普通人群，使寻常百姓的各种生存问题和情感需求得到关怀和满足，这种纪录片的平民运动从内心深处震撼并征服了大量观众，纪录片平民化被看做电视纪录片创作的一大重要走向，在整个纪录片发展史上占有较为重要的地位，特别是对中国电视纪录片转型起到了至关重要的作用。

大众文化纪录片以最大多数的平民百姓为收视对象，精英文化纪录片则以具有一定专业水平和文化修养的人士为收视对象，因此繁荣期中国电视纪录片的传播对象十分清晰地朝着大众和小众双重方向发展。从传播的角度看，这是纪录片向全方位多样化发展迈出的重要一步。大众纪录片的成功再次证明，电视不仅是精英的，更是大众的，是平民的，普通百姓是电视媒体

不能忽视的对象，他们的生活正是整个社会发展变化的缩影。

4. 以获奖纪录片为代表的精英文化纪录片

与大众文化纪录片相对而立的是以获奖纪录片为代表的精英文化纪录片。精英文化纪录片指以人文主义精神为宗旨，试图在社会主义市场经济的背景下建构一种具有“现代化”精神的文化价值观，以推进核心文化价值观的建立为特点的纪录片。他们在创作上以追求纪录的高水准、高境界为目标，这类纪录片形成了一种带有浓厚精英文化意识的纪录片文化。

纪录片精英文化带有一种深沉的文化使命感和纪录片创作的使命感。在我国，它是以获奖纪录片及其在整个纪录片领域所形成的一系列深远影响为表征的。这类纪录片以题材选取和创作的精致为特征，以专业人士为收视对象，不刻意追求高收视率，而以纪录的高水平为目标。

精英纪录片的创作者是一些具有知识分子品质的电视人，他们往往从人文关怀视点寻找被主流文化遗忘或忽略的文化、社会、艺术与人类学景观，发掘生活中被淹没的尊严和价值，并做出自己的思考。其源泉可以推溯到20世纪80年代末，地方台纪录片创作群体出现了刘郎等追求纪录片画面、造型、构思等高水平创作的编导。他们的纪录片不仅引起国内同行和学者的关注，还引起国际同行的注意，在国际上连连获奖。这种以追求艺术高水准为目的、蕴含一定的文化责任感的精英式的纪录片创作思维不断得到肯定和鼓励，逐渐形成一种潮流，人们开始朝着纪录片精英化的方向努力。模仿获奖纪录片选题、构思等进行创作，是很长一段时期编导们普遍存在的创作倾向。因此，追根溯源，精英文化纪录片的思想起源就是纪录片创作中的国际接轨思想，这种思想影响深远，至今仍然存在。

所谓“国际接轨思想”，指电视纪录片创作者在创作中所持有的、迎合西方国家的偏好、意图达到西方纪录片水平的心态。这种思想曾经普遍存在于我国文化、思想等各个领域。20世纪90年代以来很长一段时间内，人们有着明显的“接轨心态”：认为凡是西方的就是先进的，是科学的，是放之四海而皆准的，于是对西方的思想和技术都采取拿来主义。这种接轨思想有利有弊，最初是起过积极作用的，但当它过度蔓延后，就成为了纪录片创作的一大障碍。

国际接轨思想在纪录片创作中的一个重要表现就是将西方各种创作理念和创作模式用于自己的创作中。比如格里尔逊的信条“我们首先是宣传员，其次才是影片摄制者”曾为一代纪录片人所迷恋；弗拉哈迪在拍摄《北方的纳努克》时采用让主人公表演的手法，国内有人模仿之；“真实电影”在西方掀起浪潮后，国内有人竞相模仿。

国际接轨思想在纪录片创作中的另一个表现就是各地创作者纷纷以争取国际大奖为目标，以荣获国际大奖的纪录片创作者为摹本，从创作思想到创作手法全面模仿，从而在全国形成了以获奖为目的、追求高品质纪录片创作的潮流。

从20世纪90年代初开始我国电视纪录片连续在国际电视节上获奖。1991年辽宁、宁夏电视台合作的《沙与海》荣获“亚广联”纪录片奖；四川电视台的《藏北人家》荣获'91四川“金熊猫”国际电视节纪录片奖；在'92上海“白玉兰”国际电视节上，上海电视台的《十字街头》获得短纪录片奖；1993年中央电视台的《最后的山神》和《远离北京的家》双双夺魁，前者获“亚广联”奖，后者获'93“金熊猫”国际电视节奖；1994年上海电视台的《茅岩河船夫》又获得“白玉兰”国际电视节奖。这些电视纪录片连续在国际上捧回奖杯后，纪录片创作中揣摩西方纪录片评奖标准和喜好并且投其所好运用于实践的国际接轨思想在纪录片创作领域盛行一时。

精英文化纪录片可谓国际接轨思想的产物，其创作以获取国际大奖为直接目标，越来越多的周期性国际、国内电视节为这类纪录片提供了展示空间，每一次的获奖又成为新一批精英纪录片诞生的巨大动力，这样前承后续，精英纪录片的不断孕育和发展成为我国纪录片发展史上的一个重要现象。

5. 以《毛泽东》为代表的大型文献性纪录片崛起

20世纪90年代出现了许多大型的人物传记片和历史事件纪录片，如《毛泽东》、《周恩来》、《朱德》、《刘少奇》、《张闻天》、《孙中山》以及《解放》、《使命》、《胜利》等。这些大型纪录片有许多共同特征：纪实风格，以小见大，史料价值，强烈的揭秘性。人们约定俗成地将这些作品称作文献性纪录片。文献性纪录片的崛起成为繁荣期纪录片发展的一大主要特色。

毛泽东诞辰一百周年，中国文坛上出现“毛泽东热”。1993年12月，12集系列纪录片《毛泽东》和两部与毛泽东相关的电视剧《西行漫记》、《中国出了个毛泽东》在中央电视台黄金时段几乎同时播出，纪录片《毛泽东》的收视率高居三者之首，这在中国电视史上是少有的。继《毛泽东》之后，出现了一大批文献性纪录片，《周恩来》、《刘少奇》、《朱德》、《邓小平》、《香港沧桑》、《新中国》、《共和国之最》、《新中国外交风云录》、《新中国体育50年》、《新中国科技50年》、《中国1949》、《共和国脚步》、《人民不会忘记》、《往事如歌》等等。其中不少作品都有较高水平，播出后反映不错，还有若干部获国家政府奖——中国广播电视新闻奖、中宣部“五个一工程”奖、中国电视金鹰奖等奖项。文献性纪录片在20世纪90年代中后期掀

起创作热潮。

真实，是文献性纪录片与纪实风格的最佳契合点。历史以真实为生命，纪实风格契合了文献性纪录片对历史真实的内在要求，这是大型文献性纪录片在客观纪录回归的发展历程中崛起的根本原因。正因如此，纪录片创作繁荣期大型文献性纪录片的崛起绝非偶然。以《毛泽东》为例，其空前成功和良好社会反响首先得益于毛泽东的伟大人格和人民群众的情感因素。大多数人对毛泽东有着特殊的感情，新中国的建立使他在中国历史上的特殊地位无可动摇，中国革命建设的成功为世界所瞩目，这与毛泽东的功过是非也有着密切联系。人们渴望了解真实的历史和真实的伟人内心世界。在《毛泽东》中，作者通过大量采访与毛泽东相关的人物再现当年许多鲜为人知的故事，一层层地揭开埋在观众心中的谜，充分展示了电视纪实艺术巨大的潜能。可以说，是历史的积淀和现实的需求造就了《毛泽东》的成功。

客观纪录，是真实的最好表现方式。与以往文献性纪录片不同的是，繁荣期的文献性纪录片更加注重客观再现历史事实，在涉及历史人物的功过是非问题上，采取兼听则信的态度，不局限于某种既定的评价。而在拍摄手法和技巧上，则运用大量的资料和珍贵历史画面以及现场采访，尽量避免因历史、现实时空的距离所造成的生硬和枯燥，这样纪录片的历史性和真实性在某种程度上高度契合，文献性纪录片成为充分展示纪实艺术魅力的一个有效空间。《毛泽东》以空前的全面观点和娴熟的客观再现手法征服了观众，对伟大人物及有关历史评价的准确把握和作品框架结构的确定是该片成功的关键所在。伟大人物的普通视角，以小见大、以史写人的实事求是的角度避免了主观性很强的结论式评价，赢得了自由驰骋的空间，巧妙摆脱了历史和空间的众多限制，这样不仅保证了历史事实的全面真实，也保证了历史人物的丰满和真实感。历史资料的收集全面而丰富，使用准确而恰当，故地重访的现场拍摄，使《毛泽东》充满了动人的情节。比如毛泽东晚年抱危重病躯会见尼克松的活动，通过当事人的回述和影片史料，重现一连串真实感人的细节，具有强烈的艺术震撼力。

6. 多种创作模式应运而生

随着纪实主义热潮的掀起，全国各地纪录片创作出现高潮。各地方台积极进行纪录片创作，涌现出一批优秀之作。东有上海电视台纪录片编辑室的创作者，他们擅长制作关注社会问题、关注普通人生活的纪录片；西有宁夏电视台、青海电视台、四川电视台的一批纪录片创作者，他们则擅长客观再现特定地区特殊人群的生活的原生态。这些各具特色的创作突破了单一的创作模式，催生了大量的各具特色的纪录片作品：《德兴坊》、《远在北京的

家》、《广东行》、《最后的山神》、《京城百姓家》、《往事歌谣》、《两个孤儿》、《姊妹溪》、《呼唤》、《摩梭人》等。

中国电视纪录片一直受着西方电视纪录片理念的深刻影响，其创作模式也一直处于模仿和改造西方既有创作模式的状态。画面配解说的格里尔逊模式长期影响我国纪录片创作并占据主导地位。创作模式单一是20世纪80年代末我国纪录片创作的一大弱点。《望长城》打破了主题先行模式垄断整个纪录片创作的局面，自此更多的西方创作理念被相继引入中国，特别是以各种国际电视节为主的中西方纪录片交流活动和纪录片国际学术研讨活动使我国纪录片创作者不断接触到新的创作理念和模式，这些理念和模式为编导们所接受和运用，形成了我国纪录片多种创作模式共同发展的新景象。

这些创作模式主要有直接电影模式、真实电影模式和个人追述模式等。直接电影模式不干预现场、不用旁叙、依靠同期录音和长镜头，详尽记录人物的心理状态，在美国纪录片中运用得尤其广泛。真实电影模式源于1960年法国人让·鲁什拍的《夏日纪事》，强调访谈与追述，着重体现传播学中的“参与”意识。个人追述模式，又称自省式（SELF—REFLEXIVE），评述者的讨论混杂于访问之中，制片人的画外音与画面内字幕相结合，呈现互动的主观，促使观众了解创作者的主观意见是如何建构和呈现的，迥异于前两种模式。

以上几种模式在我国纪录片创作中产生了很大影响，其中直接电影模式曾经占据重要地位。

二、纪录片创作繁荣期的代表作品及栏目

1.《望长城》

1991年11月18日，中央电视台播出大型电视纪录片《望长城》，收视率高达40%，创下了纪录片收视率的最高纪录。《望长城》是继《丝绸之路》、《话说长江》之后的又一部中日合拍的大型系列纪录片，合作的对象是东京广播公司（TBS）。该片以对长城内外平民百姓的追踪、采访和真实记录，发出了中国纪录片纪实主义的第一声呐喊。《望长城》以其成功的纪实风格成为中国电视纪录片发展史上具有里程碑式的重要作品。

《望长城》的创作经历了从主观到客观的转变。创作之初，主创人员请作家撰写了解说词，但是在拍摄过程中，主创人员产生了许多新想法。经过交流、商讨，主创人员决定改变以往按照解说词寻找画面的办法，先初步确立主题，然后各个摄制组深入长城内外的普通百姓之中，通过深入了解和现场采访灵活作相应变动。在采访和拍摄过程中，编导们捕捉到了许多生动、

真实的画面，逐渐摸索出了一种新的创作思路：让画面主导，尽量不带主观预见地跟随客观事实的进展，用事实说话，通过客观再现长城两边各族人民生活习俗和文化风情来体现主题。《望长城》第一集由这样一组镜头组成：大雾中，主持人焦建成左顾右盼，扯着嗓子喊："哎，你们在哪儿啊！"摄制组在雾中寻找长城。在一户农民家后院的山坡上，一位老乡听到问话，一句话也没说，噔噔噔爬上山坡，一脚"踹"出了秦长城。

声画合一的同期声，大量的自然风光，对采访过程的跟踪，现场采访，跟拍以及长镜头等形成了《望长城》与此前纪录片迥然相异的风格。全新的视点——长城两边的居民，使该片的视角豁然开朗，片子中不断出现的生动的人物令观众过目难忘，这是单调的解说和单一的山水风光无法比拟的。土龙岗上那位失去丈夫的农妇李秀云，八达岭下的那个天真活泼的小男孩姬广印，安太堡煤矿女司机张腊梅真诚的诉说，油灯下山村教师的谆谆教诲，民歌手王向荣的母亲听到儿子的歌声后的惊喜神态……主持人焦建成和黄宗英各具特色，他们和过去标准范式的主持人不同。焦建成肤色黝黑，干净利索的小平头，有着锡伯族的后代的特别身份，自然、质朴、幽默、干练、极强的应变能力和新闻意识使他不失时机地捕捉现场的每一个闪光点；黄宗英年逾花甲，但神清气爽，反应灵敏而又幽默风趣。

《望长城》的成功，确立了纪实性拍摄、访谈、现场录音、长镜头等一套新的纪录方法，为纪实风格在全国范围内的确立开辟了道路。

2.《生活空间》

1993年10月，中央电视台《东方时空·生活空间》创办。由于前有专访精英人物的《东方之子》，后有报道分析重大新闻事件的《焦点时刻》，《生活空间》一开始就有它明确的定位："讲述老百姓的故事。"

《生活空间》是电视体制改革的产物，它孕育于以制片人制作的《东方时空》之中，平实纯朴，短小精悍，每天10分钟，每期一个小人物，一个小故事，内容上相对独立，创作模式规范，风格统一，创作周期很短。在它的影响下，1994、1995年之后，各个地方电视台类似的栏目如雨后春笋般出现，关注普通百姓生活一时成为整个电视界的一种时代潮流，渗透在节目中的人文关怀精神成为纪录片时髦的理论术语。

《生活空间》在中国纪录片历史上创造了两个奇迹：一是纪实理念"讲述老百姓自己的故事"影响深远，不仅波及电影电视的各个创作领域，而且深入人心，家喻户晓，成为为观众所接受和喜爱的电视观念，"由小人物写下的历史"从此在中国电视屏幕上确立了非常重要的地位；二是富有短、平、快特色的内涵不仅使短纪录片作为一种独立的样式在纪录片领域得以确

立，而且启发了一大批纪实性电视节目并被运用于实践中。

3.《纪录片编辑室》

1993年2月，上海电视台《纪录片编辑室》创办，它是第一个以纪录片命名的电视栏目，具有浓郁的地方特色，关注上海市民生活，关注上海社会现实大大小小的变动，相继推出了一大批具有强烈社会影响的优秀作品，最高收视率曾创下36%，其内容一度成为街谈巷议的热门话题。

该栏目定位为“记录人、表现人的生存状态，折射人的命运”，文献性是其突出特点，也使之获得了艺术、经济效益双丰收，不少作品获得国际国内大奖，部分作品还销售海外。不论是《Bobby教师，您好》、《德兴坊》、《毛毛告状》、《重逢的日子》、《我想有个家》那样的凡人小事，还是《大动迁》那样的社会热点，都紧扣时代脉搏，真实记录了改革开放中上海的发展轨迹和上海居民在社会转型过程中的种种心态。可以说，《纪录片编辑室》的最可贵之处莫过于它忠实记录变迁中的上海人和上海事，成为上海发展的一份珍贵的历史档案。

“以小见大”是该栏目最为突出的特征，编导们善于从小处着手，从凡人小事中窥见社会变迁，从百姓生活变动中反映城市变革，从人们的生活常态中揭示深刻的主题。更有不少作品在全国颇有影响，如《摩梭人》、《老年婚姻咨询所见闻》、《十字街头》、《呼唤》、《十五岁的初中生》、《谢晋和他的孩子》、《上海滩最后的三轮车》、《下岗以后》等。由于记录对象多集中于生活在上海社会底层或陷于困境中的平民，作品充满都市亲情和悲情，这类作品曾经被人们称作“城市悲情片”。

《纪录片编辑室》具有地域文化特色的作品和《生活空间》的平民化纪录片一起，以关注普通人的理念为中国电视纪录片开辟了一条平民化道路。

三、纪录片创作繁荣期的代表编导及创作群体

纪录片创作繁荣期我国纪录片创作群体主要以中央电视台创作群体、上海纪录片编辑室以及西部创作群体为代表。

1. 央视创作群体

纪录片创作繁荣期央视创作群体不再以群体创作为主要特征，而是凸显个人风格，孙增田、陈晓卿等是其中的典型代表。

孙增田，成长于内蒙古，带着对少数民族文化的关注，拍摄了《最后的山神》、《神鹿啊，我们的神鹿》等片。在这些作品中，作者试图探索少数民族文化的发展前景，充满了相同的主题，即在整个历史长河中，很多文化此消彼长，小文化在不断融入大文化，大文化在全球一体化的过程中又必须不

断同先进的文化融合。《神鹿啊，我们的神鹿》令人们进一步体会到在文化冲突里，民族消失的痛苦，同时也看到了这个民族的文化，正在不可避免地消亡。此外，《敦煌》、《祖屋》也都是与文化密切相关的作品。

陈晓卿，曾创作过广受好评的纪录片《远在北京的家》和《龙脊》。前者表现的是安徽农村的女孩子到北京艰难打工的生活，是最早拍摄这类题材的一部作品；后者表现的是广西农村孩子上学的故事。陈晓卿从小就向往离开家乡小县城到外边闯世界，天性中具备一种漂泊者与流浪者的基因。在《远在北京的家》中，陈晓卿对那几个小保姆的漂泊身世倾注了深深的同情，对她们同命运抗争的精神给予了由衷的赞美。他总结道："镜头记录的是被我的心折射的现实，那里面有我的审美感情，有我的人生体味，有我的喜怒爱憎，有我的镜头诉说，而这一切又集中在被记录的人的生存状态上。"陈晓卿的创作实践表明，优秀纪录片乃是创作者"情动于衷"的结晶，在作品所呈现的客观现实中，或隐或显地折射出创作者自我个性与情怀，具有强烈的审美感染力。

2. 上海电视台创作群体

上海电视台纪录片创作群体崛起于20世纪80年代末90年代初，它与西部创作群体一起雄踞地方电视台之林，与中央电视台创作群体形成了全国纪录片创作的三足鼎立之势。

上海电视台创作群体以该台国际部创作人员为主体，以纪录片编辑室为平台，依托本土文化，把握现代化都市发展脉搏，聚焦社会热点和普通百姓生活，凭借特有的创作风格在地方电视台纪录片创作中独树一帜。创作人员大都来自新闻战线，有良好的专业背景，对新闻事件有较强的敏感和分析判断能力，这种特点也被带入了纪录片选题和创作中。

题材选取上，他们关注现实社会，注重抓取现实生活中的人和事，聚焦社会热点，走进普通百姓日常生活，比如城市住房问题、10万市民搬迁工程、当马路纠察的退休老人、老年婚姻介绍所等。由于题材直接取自现代都市日常生活，其拍摄手法多采用跟踪拍摄，镜头运用以中、近景及特写为主，使其表现手法更加细腻，拍摄内容更加贴近生活。

创作人员既有集体特色又各有特长，如江宁擅长抓住即将消亡的事物，拍摄具有历史纵深感的纪录片；王小平对现实生活中的新闻焦点更加敏感，偏爱创作反映社会热点问题的纪录片。

3. 西部创作群体

20世纪80年代末、90年代初，青海、宁夏、四川等西部各电视台相继出现了一批优秀的风格各异的纪录片创作者，他们组成了独具特色的西部创

作群体。他们大多成长于本地，对当地文化有着深厚的情感，着眼于当地丰富的自然、人文资源，将浓厚质朴的情感和富于哲理的思考融于精致的画面，制作了不少优秀的纪录片。大批作品相继荣获国际国内各种大奖，在全国纪录片领域里竖起了一面旗帜，其创作精神和创作水平都为业界所称道。比如宁夏电视台康健宁创作的《闯江湖》、《沙与海》（与辽宁电视台合拍），四川电视台王海兵创作的《藏北人家》、《深山船家》、《回家》，新疆电视台宋协葆创作的《赤土》、《绿原》，云南电视台郝跃骏创作的《山洞里的村庄》、《最后的马帮》、《关肃霜》，内蒙古电视台苏敏创作的《寻找都仁扎那》等等。

西部纪录片多以当地少数民族生存状况和独特的地理风貌、自然资源为题材，比如四川电视台的作品大多记录四川周边地区藏族、彝族、羌族等民族人民的生活，记录熊猫、猕猴等珍稀动物及其与人的关系；宁夏、青海以及新疆电视台的作品大多记录沙漠牧民以及高原人家的生活；陕西电视台的作品大多记录当地奇特的婚俗，记录号称天下第一陵的轩辕黄帝的陵墓，记录说书艺人的生活以及皮影戏的现状等等。

西部创作群体用人类学眼光，以其独特的纪录资源和纪录视野构筑了一部中国西部少数民族发展史，为我国人类学纪录片做出了特殊的贡献。他们独具创意的纪录手法为业界称道和效仿，其影响延续至今。

第四节　纪录片创作的拓展期（1997—　）

纪录片创作的拓展期中国电视纪录片的发展总体上步伐缓慢，起伏不定，个性凸显、影响巨大的新的创作群体和作品较为有限。这一时期题材选取没有大的改变，但毕竟出现了可喜的变化：人与动物、人与环境等环境保护类题材和科技类题材增多，如《远山的瑶歌》、《我们的河流》、《度过生命的危机》、《英苏》、《我和藏羚羊》、《红柳的故事》、《西寻沙尘暴》等，对社会现实问题、重大新闻事件、焦点问题的关注增加，如《世纪末的起诉》、《重庆大轰炸》、《三峡移民》、《下山》、《世纪之患——新型毒品》、《生命不能承受之重》等。

一、纪录片创作拓展期的总体特征

拓展期纪录片发展最明显的标志是创作者尝试走出纪实主义局限，对之

进行理性思辨并付诸实践，对各种新理念、新手法兼收并蓄，同时又注重展现个性，形成了新的多元化发展态势。基于对自然主义倾向的纠偏，该时期创作手法出现两大特点：客观再现与主观表现的限度，独立制作队伍成为一支重要的制作力量。与此同时，DV技术以及个性化创作兴起，纪录片边缘消解，娱乐功能彰显，市场化进程艰难进行。

1. 创作风格呈多元化发展趋势

1996年以后，中国电视纪录片一直处于低谷，纪实风格被演绎到了极致，一味的跟拍、无休止的长镜头、观察式的画面形成了新的僵化模式。在狭隘纪实观念的指导下，作品选材单调，手法单一。不少作品停留在还原生活原生态的表面层次上，内容贫乏，缺乏思想性。题材的雷同和手法的相似使众多作品千人一面，缺乏创新，更缺乏个性。1996年中国电视纪录片学术奖的参评作品中，关于弃婴题材的作品竟有十几部之多。僵化模式使纪录片丧失了思考的原动力，纪实主义美学原则被扭曲，陷于困顿状态的纪录片创作急需反省与思考。

在经历了一段时期的低谷之后，自然主义为大部分创作者所否定，一直被看做客观纪录的对立面的主观表现重新被思考。反思纪实主义美学原则，探寻新的纪录风格，是拓展期纪录片创作讨论的一大重要话题。人们从客观纪录与主观表现的历史性更迭中得到某种启发，一些新的创作理念、创作模式不断涌现，使整个纪录片创作领域呈现出一种兼容并蓄的多元化发展趋势。

2. 独立制作队伍的成熟

关注底层和边缘人群的独立制作队伍不断成熟和壮大，这使他们成为中国电视纪录片创作的一支重要力量。独立纪录片因特定社会语境而有特殊性，大部分独立制片人与国家电视台并非截然分开，而是有着密切的联系，是一种互动关系。20世纪90年代以来，已经有不少独立纪录片在全国乃至国际都产生了一定的影响，如《流浪北京——最后的梦想》、《八廓南街16号》、《老头》、《我们的留学生活——在日本的日子》、《北京的风很大》、《北京弹匠》、《铁西区》、《食指》等。

独立制作队伍的形成最早可以追溯到20世纪90年代初。在1992年电影导演张元家的一次非正式聚会上，独立制作作为一个主张被正式提出来。参加者有10余人，讨论主题是纪录片的独立性问题，包括运作的独立和思想的独立。

蒋樾是较早的独立制作人之一，他毕业于中央戏曲学院，曾就职于北京电影制片厂，1989年以后去了西藏，开始了独立制作。他用自己拍广告挣

来的钱拍了第一部片子《彼岸》。蒋樾拍摄此片的动机很简单，就是在物欲横流的背景下，想记录下牟森那种“就是剩下最后一个人也绝不投降”的精神，记录过程充满了理想主义色彩。该片记录的是富有先锋色彩的民间戏剧工作者牟森带领一帮孩子排练和演出实验剧《彼岸》的故事。《彼岸》由诗人于坚根据高行健《关于〈彼岸〉的语法讨论》改编而成，试图对“彼岸”一词进行解构。训练班的孩子来自全国各地，他们大都十八九岁，正值青春年华，对北京充满梦想。《彼岸》的演出获得了成功，得到文化界人士的各种好评。

早期的独立制作人还有吴文光等人，他们的作品陆续在各种场合（电视节、酒吧等）播放，产生较大影响。吴文光，出生于云南，1982 年毕业于云南大学，曾在中学任教，后供职于昆明电视台。1988 年以后定居北京，专门从事写作和纪录片创作。《流浪北京：最后的梦想者》（1990）是其重要代表作，在独立制作纪录片中影响较大，且被奉为经典。该片记录了五个从外地到北京追求理想的诗人、画家、艺术家，再现他们在严重的物质匮乏中追求艺术理想的矛盾而痛苦的生活。作者还拍摄了五位艺术家在国外的生活，名为《四海为家》（1995）。吴文光本人也是从云南到北京寻梦的一员，他把自己对这种生活的了解和深刻体会通过镜头表述出来，具有很强的艺术感染力。在创作理念上他受怀斯曼和小川绅介的影响较大，强调观察式客观纪录。《流浪北京》是较早以边缘人的边缘生活为题材的作品之一，此外他的代表作还有《江湖》（1999）等，在其影响下，出现了一大批类似的边缘题材作品。在这些早期独立制作人及其作品的影响下，更多的创作个体加入其中，形成了独立制作队伍。

独立制片人被称为体制外制作者。由于身处国家电视台之外，没有国家拨款，也难以争取到公共基金的支持，独立制作的最大困难就在于筹措资金。他们筹资的办法主要有两种，一是自筹资金，二是与各地电视台以某种方式合作——要么将自己拍摄的片子交给电视台播出，要么“套拍”，即利用电视台的资金和设备同时完成电视台规定的任务和按自己意愿构思的作品。

题材选取的边缘化是独立纪录片的一个重要特征。边缘题材具有独特的优势：边缘人特立独行的生活方式和思想体悟对观众而言，新鲜、奇特，具有真实感。独立制作者关注现实，关注社会底层和边缘群体正应和了某种时代精神。起初所记录的边缘群体一般生活在城市的角落，对他们的关注代表了纪录片视野的拓展。随着社会的发展边缘群体有了新的外延：大批从农村涌入城市寻求新生活的农民——生活在城市和农村的边缘。火车站、铁路沿

线等地吸引了独立制作者的视线，如《江湖》、《铁路沿线》。《江湖》就拍摄了一个农村表演团体——“远大歌舞团”。他们的演出较为简易，在某地撑开大棚就可以进行，因此他们又被称作“大棚”，是一种极有特色的边缘群体。他们行走于城乡交界处，不为城市所接受，又难以再回到农村。他们总是徘徊在犯罪率最高的城乡结合部，这构成了“江湖”的特殊含义。

小型数码机器的普及，为独立制作创造了更大的发展空间，小成本的独立制作正在以各种方式进行，独立制片队伍逐渐壮大，较有影响的制作者还有蒋志、贾樟柯、季丹、沙青、杨荔钠等。

3. DV 技术及个性化创作的兴起

市场经济的迅猛发展带来了巨大的变革，政治、经济、文化等多个层面的变革相互缠绕和渗透，形成历史上前所未有的复杂形势。尽管还不够富裕和发达，中国社会已经开始进入大众消费时代，特别是大都市和沿海经济发展较快的地区。“物的体系”对人的包围已经形成，商品消费成为人们主要的生活形式。加入 WTO 后，全球文化交流日益加强，中国正逐步进入全球文化工业生产。这不仅在客观环境上而且在精神氛围上都为 DV 技术及个性化创作的兴起做好了充分准备。

小型数码摄影机与数码非线性剪辑软件的逐渐普及，使纪录片创作个体化、个性化成为现实，纪录片制作进入了一个新时代。尽管 DV 新技术所孕育的纪录片在我国尚处于青春发育期，但 DV 带来了纪录片创作方式和理念的变革，DV 运动正在被越来越多地谈论，DV 技术及个性化创作的兴起成为中国电视纪录片发展的一个重要现象。

凤凰卫视 2002 年推出的新栏目《DV 新世代》，又名“中华青年影像大展”，为 DV 作品提供了一个展示和交易的平台。电视台定期或者不定期地请相关学者点评作品。但是这个栏目也经历了市场的严峻考验——广告投放率非常低。类似的栏目还有上海电视台纪实频道的《新生代》，不少电视台也相继开展各种形式的 DV 作品征集活动。由于 DV 新技术更多地意味着整个电视领域的技术革命，征集范围还包括新闻报道等多个种类。

在 DV 技术兴起的同时，个性化伸展、精华与糟粕杂糅互现成为纪录片经历了自然主义阵痛后彰显的特征。个性化成为创作领域的一个新口号，不少创作者强调其对纪录片的思考和创作方式都是基于个人的行为和判断。独立思考，积极地反省和批判由于过度使用纪实手法而形成的模式化，探索新的适合自身个性和具体题材的创作方法，走自己的路，这是 20 世纪 90 年代末中国纪录片创作的总特点，它既标志着上一场以客观纪录校正主体先行的纪实运动的完满结束，也标志着我国纪录片创作思想走向成熟。

4. 纪录片边缘消解，娱乐功能彰显

纪录片边缘消解，纪录片与故事片相互融合，是拓展期纪录片出现的一个新趋向。事物总是呈现螺旋式上升的发展趋势。纪录片孕育于故事片盛行的背景下，《北方的纳努克》重演爱斯基摩人的原始捕猎生活，其真实感人的画面征服了观众。真实的魅力使纪录片盛行一时，也使故事片的卖座率大受影响，故事片与纪录片相对而立，非虚构性成为纪录片区别于故事片的根本属性。然而当纪录片发展到一定程度，当纪实手法演绎到极致，纪录片风格多样化的发展趋势促使纪录片重新思考借鉴某些故事片的拍摄手法。纪录片与故事片在合而分之很长一段时间后，出于发展的需要，再次呈现出相互借鉴、相互融合的趋势：故事化的手法在纪录片中有所借鉴；讲述真实故事，再现历史时空的方式在故事片中也有所体现。纪录片与故事片的某些边缘正在因双方发展需要而趋于消解，纪录片娱乐功能的彰显便是这种消解的一个表现。但无疑这种消解是有一定限度的，毕竟事物的发展不可能回到原初，已经澄清的根本区别就是消解的底线。

纪录片娱乐功能彰显是世界电视娱乐化浪潮的结果。众多娱乐节目的渲染，收视率的压力迫使纪录片开始重视可视性。一些叙事节奏较慢、故事性不太强的纪录片竞争力往往不强。《百姓故事》从前的制作理念是以人文关怀精神去关注发生在普通百姓身上的故事，但过多的理性挖掘令观众感到太过沉闷和平淡。2001 年 11 月，《东方时空》再次改版，对《百姓故事》提出了新的改版策略：以事件为本，凸显事件发展的复杂性、戏剧冲突性。

5. 市场化进程的艰难推进

1995 年以后，随着电视产业化的全面铺开，电视剧和其他娱乐节目迅速膨胀，而纪录片专栏收视率普遍下降，比如《纪录片编辑室》，1995 年、1996 年收视率就从 20%、30%下降到 6%、7%。不少专栏因各种原因被迫停办。栏目化生存的现实困境促使纪录片创作不得不面对市场化带来的挑战。纪录片创作所要求的相对较长的周期和栏目每周甚至每日播出的压力形成的矛盾日益突出，各电视台面临着创作力量薄弱和资金筹措难等众多困难。

境外媒体制作的纪录片正在逐步打入国内市场，他们已经不再满足于在国内部分电视台有限播出，而是着眼中国本土题材并启用本地优秀制作人员，以资金和设备支持的方式购买纪录片创意。福克斯公司旗下的新西兰自然历史频道（Natural History New Zealand）已经进入中国纪录片市场。他们专设中国人纪录片工作室，开发纪录片主题资源，将西方制作技术和理念介绍给中国编导，一同摄制，再将作品出售给各个广播机构，包括发展频

道、动物星球频道、美国的 TLC 和公共广播公司（PBS）以及日本广播协会等。Discovery 也已在中国连续实施“新锐导演计划”，由中国青年编导策划选题并具体拍摄，公司提供资金和设备，作品参与 Discovery 的评奖并由公司负责播出。

面对国际国内市场的竞争，各电视台也积极采取相应措施。于 1999 年 4 月开播的北京电视台《纪录》栏目，除了播出自己的作品以外，还播出各地方台支援的作品和北京周边独立制作者的作品。上海电视台纪实频道开设各种纪录片栏目，如《经典重放》（对过去 20 年或者 10 年中的经典作品和主人公重新访问），《DV 新世代》，《纪录中国》（播放纪录片学术交流及各兄弟台支援的节目），《纪录片编辑室》，此外还从国外购入大量作品，比如《国家地理杂志》、《探索发现》等等。新起的凤凰卫视则主要结合新闻背景从国际上购买纪录片。

面对纪录片市场，中国纪录片如何既保持现实生存，又不丧失对纪录片品格的追求，是拓展期纪录片发展的一个难题。

二、纪录片创作拓展期代表编导及作品

拓展期各种新的创作风格及群体还处于开拓和摸索状态，基本上没有在全国产生深远影响的编导和作品，只有少数作品因为创作思想和手法的新异引起了诸多争论，但就范围及深度而言，其影响远不如前三个时期的代表编导和作品。基于此种实际情况，我们在这部分主要介绍曾引起争议的或者具有某种特殊性的编导和作品。

1. 张以庆及其《英与白》

张以庆及其《英与白》属于这个时期传统制作队伍中最富争议的编导及作品，他们代表了对主观表现与客观再现进行再思考的创作态度，也引发了这一时期关于主观与客观的大讨论。

张以庆，出生于北京，早年当过工人，1987 年调入湖北电视台从事电视专题片和纪录片创作。《舟舟的世界》（1997 年）和《英与白》（1999 年）是他的两部重要代表作品。强烈的主体性和深刻的人生思考是张以庆的重要创作风格，这种风格在他的作品中得到体现。《舟舟的世界》曾以其特别的创作风格引起人们关注。创作者充分表现了他所感受到的弱智的青年指挥家舟舟，呼唤人性、赞美人性的主观抒情成为该作品鲜明的主题。在创作领域引起更大争论的是《英与白》，该作品将主观表现的叙事风格演绎到了极致。

《英与白》的主要内容与风格将在下文专门述及。此片在 2001 中国四川国际电视节上连获最佳纪录片奖、最佳导演奖、最佳创意奖和最佳音效奖四

项大奖。理论界对该作品及其创作理念则争议颇多。无论如何，《英与白》的出现代表了新的创作理念对传统创作理念的大胆反思和变革，昭示了一个多元化创作时代的到来。

除了张以庆，湖北电视台创作群体整体水平都有所提高，不少编导风格独特，在业界获得好评，如姚松平的《远山的瑶歌》获 2001 年度中国广播电视新闻奖一等奖，吴晓平的《鹤舞醉江楼》获中国广播电视学会电视纪录片一等奖，《中国人·梦续中华》获中国广播电视新闻奖社教系列片特别奖等。

2. 段锦川及其《八廓南街 16 号》

段锦川是从国家电视台走向独立制片的代表之一。他 1984 年毕业于北京广播学院，之后长期在西藏工作，1992 年回到北京。后来脱离电视台，独立制作纪录片。

《八廓南街 16 号》(1997) 是他的重要代表作。该片选取了拉萨最主要的街道——八廓街作为拍摄地点，南 16 号是当地居民委员会所在地。该片以居民委员会的日常工作及各种居委会议为记录对象。作者受怀斯曼的创作理念影响很大，该片具有鲜明的“直接电影”风格，对拍摄对象不进行任何干预，没有旁白解说，没有音乐，没有访谈，而让会议自身所蕴含的变动和冲突构成作品丰富的内涵，摄像机在片中只是担当发现的任务。作品曾在法国真实电影节上获奖，评委会的意见是：它让我们看到了一个前所未有的西藏。《沉船》、《广场》是段锦川的另外两部作品。《沉船》记录的是打捞一艘上个世纪初被殖民者炸沉的北洋水师的战舰——“致远号”的过程，透过作品我们可以看到高涨的民族主义情绪和借此炒作牟利的各种利益之争。《广场》由他和独立电影导演张元合作而成，作品将天安门广场当作一个剧场，将每天川流不息的人群的活动当作表演，表达一种对日常生活的体验。

3. 《北京的风很大》与《我们的留学生活》

《北京的风很大》和《我们的留学生活》分别以大胆介入的纪录风格和坚忍不拔的纪录精神在独立纪录史册上留下了可贵的一页。

《北京的风很大》由雎安奇编导。作者生于新疆，19 岁创办红旗广告公司，后就读于北京电影学院导演系，1998 年发起壕沟电影小组，1999 年拍摄此片。

富有实验意识的提问式记录手法使《北京的风很大》引起强烈争论。全片没有解说，除开头部分对风的解释用了字幕外，整部作品由人物同期声和现场声来建构。作者以同一个问题“你认为，北京的风大吗?”的反复询问贯穿始终，不同场合的不同被摄对象做出了富有戏剧性的反映和回答，比如

他们将镜头伸进公用厕所，对正在大便的一位北京人进行拍摄，对方既恼火又无奈："我操！我这蹲着，你们他妈的也拍啊。"作者大胆的尝试使作品充满张力，但也引发了相关思考和争论，比如摄影机暴力问题。

《我们的留学生活——在日本的日子》由留学生张丽玲等以亲历者身份摄制而成，真实记录了留日学生的生活。1995 年筹拍，1999 年完成。采访 315 人，其中跟踪拍摄 66 人，自筹经费，业余拍摄长达三年。该片在北京电视台播出后引起了巨大反响。

此片共 10 集，每集 50 分钟，分别是《初来乍到》（上、下）、《彼岸的青春》（上、下）、《家在我心中》、《角落里的人》、《小留学生》（上、下）、《我的太阳》（上、下）。其中三集在富士电视台播出后，在日本社会的不同阶层也引起了强烈反响。《小留学生》以高达 20.6%的收视率创造了日本当年度同栏目的最高纪录。许多日本观众说，这部纪录片改变了他们原来对在日中国人乃至中国的印象，他们被片中中国留学生不畏艰辛、顽强拼搏的精神所感动。此外，报纸、杂志、电视台、网站纷纷予以报道，使之成为一时的热点话题。

该片也引发了一场长达两年的诉讼。2000 年，《角落里的人》主人公之一史国强以损害名誉为由在东京地方裁判所起诉张丽玲及协助其拍摄的富士电视台，并提出高额赔偿的要求。诉讼以张丽玲等胜诉告终。

除了以上所及，拓展期还有很多优秀的编导和作品，每年都有大量各具特色的短片、长片、系列片获得国家级政府奖——中国广播电视新闻奖，有的以个性化题材和深刻的人性主题见长，如《天池人家》（新疆电视台）、《爱的变奏》（中央电视台）、《我的家》（山东电视台）、《山里的日子》（四川电视台）；有的以挖掘特别事件、重大活动的现实题材见长，如《世纪末的起诉》（湖北经济电视台）、《揭秘"东突"恐怖势力》（中央电视台）、《村委会"大选"》（黑龙江电视台）、《庄严的承诺》（青岛电视台）、《吕日周"新政"》（山东电视台）；有的以独特的叙述视角见长，如《大爷上岗》，此外，传统题材如历史文化纪录片也有不少优秀之作，如《百年中国》（中央电视台）、《跨越时空的文明》（宁夏电视台）、《百年税票》（山西电视台）等。

中国电视纪录片艰苦创业，经历了两次高潮，并先后以强烈的艺术感染力和客观纪录的纪实风格在整个电视界甚至社会各个领域产生广泛而深刻的影响，整体上从意识形态中心走向文化中心，创作风格从主题先行到客观纪录再到主客观结合及个性化多元发展，创作群体从集体走向个人，创作手法从解说词中心到画面中心再到声画结合及多样化，本体发展从电影与新闻他性到电视与艺术个性再到纪录片与故事片二元兼性。

中国电视纪录片的发展是一个从模仿到独立进而逐步走向成熟的过程，也是一个不断去粗取精、去伪存真的过程。作为文化载体的纪录片必将随着中国文化以市场经济建构为内涵的彻底的、深层的现代化进程而不断超越自身。精英文化纪录片和大众文化纪录片的对接与整合，进而形成以人的主体性为内涵的现代化成为电视纪录片发展的新的使命。

课后习题：

一、名词解释

1. 电视纪录片
2. 《收租院》
3. 专题片

二、简答题

1. 辨析“系列片”与“微型纪录片”的特点。
2. 结合具体栏目，浅析 DV 技术对中国纪录片创作的影响。

三、论述题

1. 意大利导演安东尼奥尼拍摄的纪录片《中国》引发的一系列政治、社会事件，对我国的纪录片理念和创作有哪些影响与启示？
2. 中央电视台《生活空间》的开办在中国纪录片史上有什么意义？
3. 中国电视纪录片的发展可以分为哪四个时期？每个时期都有什么基本特点？

第二章　纪录片与社会

纪录片一诞生，就与社会的发展变化紧密相连。一方面，它忠实地记录着社会的方方面面，大到政治经济风云小到凡人小事，无不涉及，某种程度上成为时代档案、社会之镜，发挥着独特的社会功能；另一方面，社会的需要推动着纪录片在观念、内容、形式上的发展变化，在不同的社会发展阶段，纪录片功能各有侧重，纪录片的社会价值有不同的衡量标准。作为一种艺术形态，纪录片在致力于记录、解释社会本质及其对人类的影响时，本身亦由社会所塑造。理解二者的关系，对于考察纪录片本体论、创作论都有极大的意义。

所谓社会，实际上是人类关系的总和。其中，政治、经济、文化是交错复杂的社会关系之树上的核心枝干，它们既构成了社会的基本结构，又是最为基本的社会生存活动。本章拟删繁就简，从这三个方面来展开论述，重点放在政治、经济、文化对纪录片的影响以及纪录片的政治、经济、文化功能上，以期对纪录片与社会的关系有一个简略但不失完整的认识。

第一节　纪录片与政治

纪录片与政治的关系，包含三个层面：纪录片以政治生活、政治事件为重要题材，政治对纪录片的影响，纪录片的意识形态性及其政治功能。我们对这三个层面展开分析以前，先从政治的角度，回溯一下纪录片的百年历程。

一、纪录片与政治关系回溯

纪录片与政治的关系，如草蛇灰线始终贯穿着整个纪录片史。纪录片诞生初期，拍摄者的目的性并不明确，第一位拍摄者卢米埃尔从没有企图把他的电影变为一种有巨大社会影响力的艺术，此时的纪录片首先是作为一个新

生事物引起人们的好奇。但仅仅过了二十年，在 20 世纪 20 年代，人们就认识到纪录片潜在的巨大社会功能，从而使其成为宣传、教育的手段。前苏联维尔托夫的“电影眼睛”理论及其代表作《关于列宁的三支歌》、《在世界六分之一的土地上》震惊了世界，英国纪录电影运动携其代表作《飘网渔船》、《夜邮》、《住房问题》等推动了世界纪录片的发展。他们的共同点是：都主张通过电影对现实的反映实现其认识功能和教育功能，前者强调在意识形态层面上组合拍摄内容，后者强调电影人以宣传家的身份利用电影为改造社会服务。从这一时期开始，纪录片工作者就参与到世界政治中来，留下了种种荣辱毁誉。此后二十多年里，“格里尔逊”学派继续影响世界纪录片创作。前苏联的宣传家们更是旗帜鲜明地提出了纪录片是“形象化的政论”，它通过教化与指导直接服务于政治，这对以后社会主义国家的纪录片创作有极大的影响。纪录片介入社会政治发挥巨大作用，在第二次世界大战期间达到高潮。德国的《意志的胜利》、《进攻波兰》在宣传法西斯及其战争上取得了巨大的成功，与此同时，盟国也将纪录电影作为军用喇叭，《沙漠大捷》、《战斗中的列宁格勒》、《我们为何而战》等都是其中的经典之作。纪录片在战争中获得了空前的地位，与政治权力中枢直接相连。第二次世界大战后，由于社会主义阵营与资本主义阵营的冷战，两大阵营都加强了对纪录片的政治管制。20 世纪 60 年代，几乎同时兴起的欧洲“真实电影”运动、美国“直接电影”运动，都以客观纪录为号召，运动的兴起有多种背景，其中之一就是纪录片人对“如有思想内容，即被排除在外”[①] 的政治干预的回避。20 世纪 90 年代以后，随着冷战的结束，作为意识形态前沿阵地的纪录片出现了新的变化，尤其在欧美，纪录片向着非政治化、个人化发展，在很大程度上，文化的诠释取代了意识形态的诠释。这并不意味着政治在纪录片领域的销声匿迹，实际上，只要纪录片还存在对世界的解释，并对观众的价值观产生影响，那么它就摆脱不了政治性，只是这种政治性变得相当复杂和隐晦。

在我国，纪录片在发展初期延续了前苏联形象化政论的模式，电视纪录片作为思想教育节目而存在，以宣传口径决定传播内容。从 20 世纪 80 年代末、90 年代初开始的中国新纪录片运动，踏上了客观再现的道路，传播内容日趋开放，观念垄断的宣传色彩日益淡化。目前的状态是纪录片仍然涵盖在国家意识形态下，但具有更为宽阔的社会文化视野，与我国政治意识宏观控制下多元文化格局并存的局面相适应。

对纪录片与政治相互作用的历程作了简单的勾勒后，我们对二者关系的

---

① 埃里克·巴尔诺：《世界纪录电影史》，中国电影出版社，第 220 页。

讨论就有了一个相对明晰的背景。

二、纪录片以政治事件和政治生活为重要题材

在社会学中，政治系统被认为是一种社会设置，它的存在来源于这样一种社会需要，即：每个社会都必须调和人的欲望和利益之间的冲突，政治系统担负着这一任务；政治也可被认为是一种活动，通过这种活动组织社会生活方式。因此，政治在人类社会生活中是极为重要的内容，无论人们关心、参与与否，它都影响着经济、宗教、文化等其他社会方面，是塑造个人生活的重要社会力量，而且在某种意义上政治生活与人们的公共生活同构。可以说，世界上没有脱离生活的政治，也没有脱离政治的生活。纪录片以贴近社会、贴近生活为己任，关注人类自身的命运，关注与人们相联系的社会环境，那么，政治生活和政治问题就是不容回避的。

政治题材主要涉及：政治事件、政治活动、政治人物、政治机构、政治问题等。这些人、事、活动、问题集中体现着不同社会集团、社会阶层间观念、利益的矛盾冲突，是社会生活的焦点所在。对此加以积极反映与表现的名片有很多，如：小川绅介的《第二道防线的人们》（1971），反映日本东京地区农民反抗为修建成田机场而强占耕地的活动，被誉为“现实性达到迄今为止一般政治纪录片所没有达到的高度”；康纳里夫妇的《队伍中的老鼠》（1997）揭示了市长竞选的政治内幕，观众惊叹于它所反映的政治的真面目；中央电视台的《邓小平》（1997），把伟人的一生与中国政府改革开放的探索相联系，引起广泛的社会反响，其播出次数和收视观众之多都是前所未有的。这些片子有以意识形态为导向的，也有最大限度摒弃意识形态色彩的。

政治作为纪录片的题材领域，其重要性具体表现在：在内容上，有助于纪录片直面现实矛盾，从大的方面勾勒社会状况，从社会存在出发深入反映生活的种种问题与人们的生存状态；在表现上，容易找到戏剧性。因为正如澳大利亚的纪录片人鲍勃·康纳里所说：“政治是人类各种冲突中最强的一种，事实上也可以说，人类的一切冲突都是带有政治性的。”而抓住冲突，总是能够抓住社会的焦点、人性的凸显点、情感的爆发点，从而把人们带入事件的背后和事件的内核。政治题材无疑给纪录片更多地带来了这种可能。另外，政治题材一般涉及的是公共空间，如“直接电影”就多选择那些身负重大压力、精神高度集中足以忘掉身边摄影机的人物作为拍摄对象，把摄影机对被摄对象的影响减至最低，是一个回避日益严重的纪录片镜头对个人隐私侵入的策略。

我国纪录片在政治题材领域存在两大问题，这两大问题实际上也是当前

纪录片存在的最大问题。

其一，脱离政治的生活题材。从纪录片本体意义上讲，反映社会主流生活，勇于接触社会生活的尖锐问题是纪录片的核心和基本，也是纪录片人社会责任感与舆论参与意识的表现。奠定伊文思纪录片大师地位的正是他的一系列具有世界影响的政治性纪录影片，他说，电影工作者的职责便是“参与世界上最基本的事件”。

然而，当前我国纪录片创作中的一大问题就是很多纪录片创作者主动规避政治题材，致使题材边缘化与琐碎化。在我国，政治题材在很大程度上就是主流社会问题，对这一块有意无意地回避，不仅仅是题材领域的巨大损失，而且直接影响到纪录片所能达到的深度和广度，因为离开人的社会存在而追求社会本质、人性深度实为侈谈。时下大量反映普通人、弱势群体、边远地区生活的作品都停留在表层，主要是缺乏和社会大环境的链接与对社会层面的切入。

其二，脱离生活的政治题材。我们说过，世界上没有脱离政治的生活，同样没有脱离生活的政治。长期以来，受“形象化政论”影响，我国纪录片存在的一大问题就是：创作者自觉不自觉地把生活与政治相剥离，使政治变成生活的标签，习惯于宏观地、抽象地、观念化地去表现社会生活。当前不乏向政治领域索取题材的作品，但并没有在现实生活中寻找素材。正如有学者指出的那样，“这些题材只停留在空泛的议论上，只愿意追求声势和气派，节目越搞越长，哲理越讲越深，而细致的材料，实际的探讨则有意无意地回避了。现在的所谓政论片即是典型的代表。这种靠解说词支撑的，靠议论出来的道理，回避了许多现实的难题”①。其结果是丰富的社会内容被简化、僵化甚至狭隘化了，事关民生的政治生活与政治问题不仅得不到深度表现，甚至引起人们的逆反心理。

在这方面，美国纪录片大师怀斯曼的工作值得称道。首先他创作的题材涉及法律、犯罪、监狱、军队、福利、医疗、教育等政治领域，立足点是周而复始的美国社会中权力的运用状况，着眼点却是具体的政治机构与社会组织，切入点是人们是怎样同这些机构发生关系的。在这些作品中，政治是具体的、感性的、与社会公众息息相关，被称为在社会肌体上操作的手术刀。这些片子组合在一起，反映了整个美国社会的现状。在这里，怀斯曼通过表现政治机构及其权力活动，不仅提供了珍贵的“社会学资料”，而且表现了政治体制与人的关系、个体和社会的矛盾等一般题材难以表现的问题。可贵

① 钟大年：《纪录片创作论纲》，北京广播学院出版社，2002 年版，第 37～38 页。

的是，他没有对政治题材作简单化处理，而是反映了人类行为的复杂性，“不使它成为一种简单的意识形态的主张，或造就简单的意识形态的主角”。

针对这两大问题，纪录片工作者有必要保持对政治题材的健康心态，将其作为生活的一个正常方面来对待，不主观地褒贬，不功利地趋附，更不人为地疏淡。

三、政治对纪录片的影响

政治的作用机制主要是三种：奖赏、惩罚以及影响。第三种机制具体说来就是“通过控制和操纵信息、态度和情绪等而间接地发挥作用。流向公众的信息就是对其观点和行为产生影响的潜在力量”[①]。这种影响力是一种间接的权力，它要求大众传播的信息、态度、情绪服务于特定利益。

纪录片以影像纪实为本质特性，它以人类及社会的事实为基础，对现代社会、人类生活进行解剖和再构成，同时它又借助当代最先进的影视媒介传播，源于纪实的力量和大众传播的威力，使它的价值取向较其他艺术更富于影响力，因此，各种政治集团都竭力使纪录片为其所用，成为意识形态的工具，或者对不利于己的作品进行控制。正如那个令人痛惜的天才女导演里芬斯塔尔所说，纪录电影已为人们所熟悉，它既有政府委托制作的，也有政党为自己的目的而加以利用的。

英国保守党政府支持格里尔逊，罗斯福出资让劳伦斯为其新政做宣传，希特勒令里芬斯塔尔为法西斯战争鸣锣开道，这些都是为人熟知的典型例子，这些大师以其作品记录并宣传政府的决策，通过制造舆论，达到影响社会的目的。二次世界大战中，交战双方更是利用纪录片进行了史无前例的政治宣传。

欧美政府对纪录片的控制在冷战时期达到高潮，两大阵营都加强了对于大众传播工具的管理，对于纪录片则是从内容到形式都实行了彻底的统治。1959 年以后，美国的纪录片权威们，绝大部分都集中起来被电视网的新闻部门所掌握，其他制片人的作品，如有思想内容，即被排除在外。因为经常受到最高首脑的监视，纪录片成了千篇一律的毫无个性的东西。

至于前苏联等社会主义国家，对待纪录片的政治功能方面并不像欧美国家一样羞羞答答的掩饰，而是旗帜鲜明地主张大众传播为社会主义服务，为人民服务，因此，纪录片本身就是国家意识形态机器的一部分。

政治的利用和制约必定会对纪录片的发展产生或显或隐的影响，这种影

---

① 〔美〕戴维·波普诺：《社会学》，中国人民大学出版社，2001 年版，第 482 页。

响是全方位的，最为重要的是以下两方面：

1. 从正面来说，客观上促进了纪录片的发展

第一，纪录片作为影视传播的一部分，需要在制作播出的各个环节有技术、资金和人力的起码保证；其二，纪录片如果想要有一个相对高的视点、相对宽的视野和相对深的剖析，它需要在拍摄中得到政府部门的支持以及政府档案资料的提供；其三，纪录片艺术依靠大众传播，记录原生态的现实，从本性上就靠近新闻和时事，不同于纯粹的象牙塔艺术，主流社会意识形态对其认可与否直接影响到它的存在和价值。为政府服务从客观上解决了这些问题。

格里尔逊创建的电影小组就隶属商品推销局。正是在保守党政府的支持下，该电影小组才能在八年的时间里，就组织拍出了二百部纪录片。政府的参与虽然削弱了影片的批判力量，却也使越来越多的英国公民对国家的作用和社会的演进有了最起码的了解。第二次世界大战前后，是纪录片参与世界政治的开始，也是纪录片从经典向现代转变的时期。在这一时期，纪录片的摄录技术、表现手法趋于成熟，在题材领域亦做出了多方面的探索，从早期的边缘题材开始向多方面、多层次、多角度地反映社会前进。我们的中央电视台，是我国纪录片每一次转型的策源地，它引领了纪录片的每一次技术和艺术进步，拍出一系列优秀作品。这和它的优越地位是分不开的，央视代表国家意识形态，因而包揽了众多创作题材，拥有雄厚资金保障。从《话说长江》、《话说运河》、《让历史告诉未来》、《望长城》到《毛泽东》、《邓小平》、《孙中山》等一系列人物文献片，这些作品大题材大制作，恢宏饱满，震撼人心。有些作品虽难脱载道意识，但在题材驾驭、技术质量上均属上乘。

2. 从负面来说，损害了艺术的独立性

纪录片是艺术，它只有在具备了艺术的独立性后，才可能具有永恒的价值。政治的影响或制约总是将艺术役使为其观念和主张的工具。有的创作人员为了获得机构认可，获得起码的经费支持或为了迎合意识形态框架，而根据政治的要求确定审视对象的角度和把握对象的方式。当这种政治的制约和利用十分严苛的时候，是不会存在真正意义上的纪录片的。比如我国“文化大革命”时期，对新闻、文艺横加干涉破坏严重，条条框框窒息了思想禁锢了文化。政治影响下的纪录片创作有着明确的功利目的和教诲态度，主题先行造成了纪录片表达信息的单一、反映矛盾的单一、表现层次的单一、创作目的的单一，生活的生动性、复杂性和多义性被简化、僵化、狭隘化了。这样的纪录片不仅缺乏社会认识价值、历史保存价值，也缺乏艺术欣赏价值，这与纪录片文献记录的本体性相违，与纪录片的艺术精神相违。从长期来

看，其宣传价值也存疑。政治与创作挂钩也会助长纪录片创作中的功利态度，有些纪录片人转而利用这种政治性投机钻营。

四、纪录片的意识形态性及其政治功能

纪录片的意识形态性及其政治功能，这是纪录片与政治关系中最为复杂但同时也是最为重要的方面。它直接影响到纪录片的本体认识，也直接影响到纪录片的创作。它没有前两个层面那么单纯明确。对这一层面的分析需要我们抽丝剥茧，层层深入。

1. 纪录片的意识形态性辨析

意识形态是表意层面上的政治，是关于某一特定集团和阶级利益的价值观念和信仰体系，它总是试图引导舆论，影响人们的思想。从广义上说，一切艺术都具有意识形态性，它们都是有偏见的。不论好的或坏的艺术，它们都力图提供一幅世界图景，以某种方式影响受众的倾向和看法。在这个意义上，所有的艺术最终都是与政治有关的，它们给世界存在的方式赋予了不同的意识形态意义，试图引导读者以特定的方式去看世界。纪录片概莫能外。因此才有这样的说法"政治视角是一切阅读和一切解释的绝对出发点"。正是在这个意义上，英国的文化研究学派又被称为意识形态研究学派。

从狭义上理解，纪录片的意识形态性指它代表或批评国家意识形态，也就是社会主流意识形态。当纪录片具有狭义的意识形态性时，我们说它对社会对历史承担起了道德甚至政治导向的功能。总的来说它倾向于社会教育，追求主题的理想性、哲理性和教诲性，它的目的是最大限度地发挥宣传教育功能。其中包含两个层面：一是对主流意识形态的服务，一是对它的批判，但这种批判是在主流意识形态允许的范围内的，其意图是改良社会。纪录片的意识形态性以鲜明的目的性、倾向性和工具性为特征，它们都指向政治功能。

2. 纪录片的政治功能

纪录片的政治功能突出表现为以下两点：当它代表社会主流意识形态时，它具有文化整合功能；当它在主流意识形态的范围内对其进行反省、批判，意图改良时，它具有社会监督功能。

文化整合功能实际上就是我们通常所说的教化功能，它要求一切文化都能整合在权威的主流意识形态下，减少文化矛盾，凝聚人心，以维护社会的安定和秩序。这种功能是通过影响人们的价值观念而实现的，主要是对观众的认识活动、善恶评判、人生态度发生影响，进而引导舆论。这方面的纪录片创作不乏精品。

社会监督功能是指纪录片对现行政治体制内部的缺陷进行自我批判，以促使其不断改革，走向完善。影视媒介的批评或批判，就其影响力及其影响范围而言是非常广泛的，对于启发群众和健全社会显然也是有贡献的。这种情况在资本主义国家也大致相同，只是更多地关系到国际间掌握巨大势力的企业，反对、压制及妥协各种力量此起彼伏，所以情况更为复杂。

这两种功能一种从正面为社会服务、一种从反面促使社会改良，都起到维护既定政治制度的作用。

3. 对纪录片意识形态性的态度

我们怎么看待纪录片的意识形态性呢?

围绕文学艺术的意识形态性问题的争论古已有之，至今不休。整个现当代文学史，对这一问题的争论如火如荼。要求有社会责任感的知识分子走出书斋，以笔为武器，参与社会政治，要求文学不能逃避自己的意识形态性。鲁迅与梁实秋著名的一桩笔墨官司就是针对这个问题的。梁实秋认为真正能够传诸后代的是有普遍人性的作品；鲁迅认为文学的阶级性不仅是客观存在，而且越是阶级的越是人性的。

在我们的讨论中重提这段旧事是因为，纪录片从最开始就出现过同样的争论。同为纪录片之父的弗拉哈迪和格里尔逊针对纪录片的意识形态性出现过严重的分歧，弗拉哈迪对画面加解说和关注社会问题的主张不屑一顾，沉迷于边缘生活的描绘，而格里尔逊对漠视现实的创作观念也不能容忍。两者的分歧实际上同鲁梁之争如出一辙。至今，这一问题仍是我们绕不开的，而且成为困扰我国纪录片的最大难题，影响到纪录片的本体认识，也影响到纪录片的创作。

要解开这一乱麻，我们必须回到基本的概念上。意识形态首先是一套价值观念，在整体概念上与作为价值系统的文化有所涵盖，但文化不企图以某种固定的观点和模式来代替其他观点和模式，来认识、理解、表达世界，因此文化具有多元性、开放性、相对性，而意识形态则要求鲜明的政治立场并以一定的社会功利为目的。

现在我们看到，鲁迅和梁实秋，弗拉哈迪与格里尔逊实际上不是站在一个角度上讨论问题的。鲁迅与格氏持的是意识形态立场，梁实秋与弗拉哈迪持的是文化立场。社会责任感和舆论参与意识要求意识形态立场，艺术的独立性和超越性要求文化立场。

纪录片鲜明的意识形态立场的优点是：它造成了艺术作品强烈的现实性、战斗性，直接切入社会现实，介入和参与社会主流生活；同时，通过宣传教育来实现它的社会功能，其明确性和倾向性能造成巨大的社会影响。其

缺点在于：作品具有功利性，成为道德理想、政治观念的载体时，缺乏对永恒价值——审美价值的追求，缺乏对生活和人的丰富细腻的描绘，主观理想与现实生活相脱节。

当纪录片力图超越意识形态性时，其优点在于：它一样可以通过审美来完成对社会的评价和剖析，通过审美来实现人对现实的认识，而且可以使作品更有深度和人文性，其缺点在于通过审美来实现社会功能，由于它的复杂和意味深长，对观众的审美能力和信息赋值能力要求更高，因此它的影响面相对较小，有时甚至事与愿违。一个突出的例子就是怀斯曼的纪录片《高中》，他的电影对所拍摄的学校是持非常尖锐的批判的态度的，但在播映时，由于他的作品极其丰富的多义性造成了误读，一政治家认为这样的学校太好了，并向他问询如何才能学到这个学校一些好的东西和经验。

所以，对纪录片的意识形态性不可片面对待。我们认为，首先不是指出哪一种看法正确的问题，首先是要具体分析每一种看法所依存的社会条件，同时视具体的社会历史情况而做出评价。

在一些非常时期，如战争年代或社会变革时期，人们的生活目标与社会的政治目标趋于一致，因此纪录片的意识形态性往往是统一思想、排斥反宣传的高效能方法。此时，社会矛盾激化、社会问题复杂，纪录片作为探讨反省现实的武器，它不以观赏和消闲为目的，而是以反映社会、探讨现实为己任。创作者对政治生活积极介入，表明态度，呼吁解决问题，这种意识形态性是无可厚非的，因为记录者首先是一个有立场的人，其次才是艺术家。如伊文思，他是著名的“左派”，他的许多名作如《博里纳奇矿区》、《西班牙的土地》、《权利与土地》等都具有鲜明的意识形态性。当社会矛盾趋于平和，随着社会生活和经济生活的开放，人们的生活目标、思维方式、价值标准都在向多元化转变时，人们的自主意识越来越强时，文化的立场就益加珍贵了，这也是当代欧美国家的纪录片从审视社会转向人类自审，从整合文化转向促进文化交流的原因，这一点在下面一节还有更详细的讨论。

现时期，我国许多纪录片创作者热衷于表现边缘生活和多元化的文化立场，耻于谈使命感、责任感甚至认为立足于使命感和责任感创作便是非艺术、非文化的现象已经相当普遍。我国当下社会正面临转型时期，文化矛盾突出，社会问题复杂，在这种情况下，纪录片应该不惮于立场和意见，应该具有评判生活现象的意义的意识形态倾向以及随之而来的乐于参加社会政治的决心，从而使自己的作品与社会上的大部分人之间产生更紧密的联系和相互同情，因为不论是文化整合还是社会监督都是当前社会所急需的。当然，即使在这种时期，纪录片的意识形态性也不能等同于说教更不等同于对现实

生活的背离，坚决不能回到把生活政治化、高调化的过去，也不能去歌功颂德、粉饰太平。

第二节　纪录片与经济

经济是人类社会中最重要的范畴之一。它既是一个社会最基本的生存活动，又是社会的基本设置，涉及商品和服务的生产和分配：生产什么和生产多少、用于生产的资源的技术以及分配方式的选择，这些都对整个社会产生最大的影响。

经济对纪录片的产生发展起着至关重要的作用，反过来，纪录片作为上层建筑对经济基础亦具有极大影响力。

本节拟从经济对纪录片的影响和纪录片的经济功能这两方面来展开论述。

一、经济对纪录片的影响

没有哪一种艺术像影视艺术这样与经济有着如此天然如此密切的关系。影视既是现代科技与工业基础的产物，在作为艺术的同时又是企业，它不像其他艺术那样可以单枪匹马地进行创作，可以孤芳自赏，脱离广大观众而独立存在，整个影视制作都建立在群体合作、工业体制以及市场需求之上。而纪录片作为影视艺术中大投入、长周期、低收益的片种，其创作所承受的经济压力可以说是所有影视艺术门类中最大的，在这个意义上，经济对纪录片有着更为巨大的影响。

经济不仅在宏观上（以经济实力、经济发展水平）影响纪录片的发展水平和走向，而且在微观上（以经费和收视、科学技术等）对纪录片的内容、形式、风格、创作者以及制播的各个环节发生作用。

1. 经济对纪录片的宏观影响

我们说，每个时代有每个时代的纪录片和观众，而时代特征在很大程度上是由经济决定的，经济的发展变化最终引领时代和观众的要求，从宏观上决定纪录片的走向和观念嬗变。这一点不仅表现在经济状况所能提供的物质、技术对纪录片制播的决定作用上，也深刻地体现在由经济决定的社会结构、社会面貌、社会文化心理是纪录片生存发展的土壤上。

纪录片的发展水平，在很大程度上是由它赖以凭借的经济实力决定的。

强大的经济实力，一方面可以改进制作电视纪录片的设备，增加制作成本，相应的扩大纪录片的创作空间和领域，使编导们突破来自资金的限制，利用先进的技术手段，放开手脚，尽可能地发挥创作才能；另一方面，优越的经济条件可以提供最为先进的传播技术和传送条件，从而使观众的接受质量大为提高。

经济实力偏弱，不仅影响纪录片创作的质量，还会影响纪录片的创作模式、表现手段。西方纪实主义流派的客观纪录是建立在极高的片比上的，这就需要雄厚的财力支持。在很长一段时间内，我国的纪录片都拟有脚本，这固然是宣传教育的需要，同时也是在物质条件有限的情况下控制成本和工作量的需要。由于胶片昂贵，记者不能放手拍摄，更不能按谈话录音放手拍片。当看到伊文思等外国同行不惜耗费胶片不停机地跟踪拍摄、为完整录音敞开拍摄时，中国记者大为惊讶，却不敢效仿。因为自己拍什么、拍摄对象讲什么、讲几分钟都要按脚本行事。

纪录片的发展走向与经济发展阶段亦息息相关。

纪录片的功能可划分为政治功能、经济功能、文化功能、娱乐功能，“每项功能难以明确区分，它们也不单纯存在。纪录片摄制者至少也要身兼二职。然而在历史的各种不同场合和瞬间，不同的功能在起着主导作用。这种情况无论是在纪录片史的最初十年或其后的数十年间都是如此”①。纪录片的主导功能决定着它的走向，因此分析它的走向以及经济对它的影响，我们只需理清不同历史时期纪录片的主导功能及其经济背景，纪录片的走向以及经济对它的影响。

我们说，影视是工业和科技的产物，摄、录、播各环节无一能离开机器的作用，作为一种必须拥有巨量观众的媒介，影视的发展也离不开工业体制的运转。因此，纪录片诞生于19世纪末20世纪初就毫不奇怪了。彼时，西方主要资本主义国家已经完成了工业革命，先进的生产力和殖民统治积累起雄厚的经济和科技实力。在由于经济繁荣而造成的自大乐观的时代气氛里，纪录片诞生之初风靡一时，它的作用有如以前的马戏，只是一种更新奇的娱乐品，被掌握在商人手中用以牟利。

但是当20世纪二三十年代的经济大萧条到来时，纪录片却奇迹般地获得了新的内涵和地位，在以后的20余年里，取得了高度的影响力。这种影响力来源于30年代席卷世界的经济危机带来的社会的紧张和冲突，在一个动荡的时代里，纪录片被当成了“号角”和“锤子”，纪录片工作者担当起

---

① 埃里克·巴尔诺：《世界纪录电影史》，中国电影出版社，1992年版，第2页。

号召人们行动的使命，投入改造世界的活动中。

第二次世界大战后，在相对稳定的国际经济环境下，迎来了20世纪五六十年代经济高速增长的黄金时代，其持续时间之长、范围之广、增长速度之快，都是世界经济史上前所未有的。这一时期由于冷战的存在，纪录片的意识形态功能仍然存在，却没有了曾经指点江山的荣耀，而大部分有价值的纪录片从意识形态领域退回到社会文化领域，其政治功能减弱的同时，它的文化功能得到了加强，出现了"真实电影"和"直接电影"等重要流派。它们力求使纪录片成为人类的生存之镜，最大限度地展现真实状态、最大限度地完成个人表达。直到今天，纪录片的文化功能仍占主导地位，它甚至成为纪录片的本质规定性之一，这和这几十年来经济持续发展、世界相对和平有关。当生存不再成为首要问题、匮乏为富裕所取代的时候，精神、观念问题凸显出来了，文化角度就成为最重要的观察和记录角度。

20世纪70年代到90年代，世界经济经历了巨大的转折，这种转折对本世纪纪录片的影响已初露端倪，一方面是文化功能继续占主导功能，另一方面纪录片的娱乐功能的凸显预示着纪录片的新走向。其经济背景是：自20世纪70年代，世界经济开始滞胀，80年代以后，在经济不稳定、经济增长速度减缓的大背景下，各种不同类型的国家普遍进行了带根本性、转折性的经济调整，市场化浪潮席卷全球。90年代以后，伴随着信息经济的崛起，国际分工和世界市场进一步形成，经济全球化成为世界经济和国际关系不可逆转的客观趋势，各国经济相互依赖、相互渗透日益加深。电视业与信息业合流，使得电视的市场化程度加深，享有盛誉的欧洲公共电视体制也被迫进行市场化改革。纪录片面向市场的结果就是突出了它的娱乐功能。80年代末才起步的探索频道就是纪录片娱乐化的最好例子，它取得的全世界发行成绩有目共睹。将一个原本非常小众的节目形式做到影响如此广泛，关键是在内容的把握上抓住了"娱乐"二字。探索频道的一些"纪录片"显然已经对传统形式的纪录片作了较深远的引申。不仅更注重题材选材和表现形式的新、奇、趣，而且在制作手法上跨越了非虚构的界线，大量采用真人扮演和场面重现等手法，在形式上注重包装和视觉刺激。

2. 经济对纪录片的微观作用

经济的三大基本要素是：生产资料、生产力和生产方式，我们把这三个因素具体化为资本、科技、市场化，以此入手来讨论经济对纪录片的微观作用。

（1）资本对纪录片的影响

如前所述，纪录片是投资大、收益少的一种影视艺术门类。物质条件对

于纪录片工作者的创作形成的巨大压力，远远大于其他领域的艺术工作者。因此资金对于纪录片创作意义重大。

在纪录片诞生百年里，纪录片除了政府投资外，产业界的出资起着越来越重要的作用，资本对纪录片的发展作出的贡献虽时断时续，但却非常显著。在第二次世界大战前，就有许多法人资助纪录片的创作，目的是美化企业形象。如壳牌石油公司就在各大陆建立了电影资料馆，促进了纪录影片的发展，其动机就是表现它的国际责任感和它在科技领域的领导地位。在第二次世界大战后，有相当多的大企业，特别是在数量和规模上都有所增加的多国公司成为大批影片的出资者，其经济动机进一步明确，即通过控制信息传播，制造与其生产相适应的消费需要。这些公司通过掌握宣传的媒介及其监督机关或使其保持中立而保护本公司的利益。在 20 世纪后半叶，传统行业滞胀，文化工业成为新的经济增长点，吸引了大量以直接赢利为目的的投资。美国国家地理频道和探索频道的纪录片就具有极好的投资回报比。产业界的出资在客观上促进了纪录片的发展。

但是“当这种出资的影响力渗入某一媒体而排除其他势力的时候，它就形成一种压力”①。其最重要的表现就是限制了纪录片工作者的创作自由，表现在：

首先，它使纪录片的题材和内容不再单纯，渗透了商业意识。比如壳牌石油公司资助的许多影片主题就和壳牌石油公司的利益有关。很多纪录片中出现企业产品，为其作有意识地商业推广。

其次，它使纪录片精神与艺术理想受到扭曲。当纪录片以赢利为主要目的时，就会有投资者违背纪录片真实记录的原则，而采取扮演、替代甚至臆造等方式。同时，有的纪录片工作者在功利驱使下，或为改善自己的生存状况，被迫或主动迎合、利用投资者、观众的需要，来选择题材和表现样式，使纪录片个人诠释的精神受到玷污。

（2）科技对纪录片的影响

纪录片的产生和它的每一次进步与发展都与科学技术紧密相关。科技的发展不仅为纪录片记录、解释现实提供了更深、更广的可能性，而且对纪录片创作的观念等都有极大的影响。

纪录片史上若干次重大的发展都伴随着科技的进步。

20 世纪 50 年代电视崛起，纪录片被电视整体移植，形成了电视新闻和电视纪实节目这两大屏幕支柱。在它们的快速报道和纯粹的连续阐释面前，

① 埃里克·巴尔诺：《世界纪录电影史》，中国电影出版社，1992 年版，第 71 页。

纪录片必须为自己寻找新的立足点和本体意义，于是，纪录片的主要功能从审视社会向人类自审深入，从整合文化向文化交流倾斜。而20世纪60年代轻便同步录音摄影器材出现，为纪录片深入内心走向个人的趋势提供了条件。轻便机型的出现，使得以往不曾有过的贴近被摄对象的近距离观察和拍摄成为可能，而同期声的出现，则使那些用自己的语言讲话的人们，得以摆脱导演的控制。所有这些，使纪录片不再明确地得出结论提供观点，形成了客观纪录的风格，意义的不确定性和开放性成为纪录片的新特征。20世纪70年代以后，摄影器材日益小型化，比如摄像机已进入了6毫米时代，也就使个人可以自由进行影像纪录。纪录片创作队伍日趋扩大，这使纪录片的价值观念更为个人化和多元化，其意义表达从总体上来看更是边界不清、多元共生。20世纪90年代以后，数字合成技术大发展，摄像已从电子化进入数字化时代，计算机进入后期编辑。电脑成像给纪录片真实性的本体要求带来了极大的冲击。在这种情况下，欧美出现了新纪录电影运动。

（3）市场化对纪录片的影响

如前所述，20世纪80年代以后，各国普遍进行了带根本性、转折性的市场化改革，市场前所未有地深入社会生活的各个领域，包括文化业。面向大众需求、消解艺术主体性的文化工业蓬勃发展，纪录片作为影视业最有文化性的领域，也面临是否易帜而营的问题。

一直以来，纪录片制作都是赔多赚少，制作播放纪录片往往出于文化扶持、文化保护的意图，比如在法国，制播纪录片就是公营电视台的法定义务。但是在电视经营以收视率进行末位淘汰时，纪录片的市场化似乎已是势在必行。美国探索频道开了专业化、类型化、市场化生产纪录片的先河，大量委托他人制作或购买节目素材，按照自己的风格类型剪辑包装，严格考量市场形成产业规模。有专家认为：目前我国纪录片创作最迫切的问题就是市场化问题。当务之急是扭转当前纪录片过于个性化、沙龙化的做法，按照观众心理和观众习惯生产纪录片，然后面向最大量的观众作价值传播。纪录片创作市场化有利于提高创作质量、培养观众，使它从边缘走向主流，真正成为影响社会进步、人民观念和生活的艺术门类。

但我们也注意到无论是国家地理频道还是探索频道，它们都主要经营的是自然科学类纪录片，全球推广的节目都比较中性，不太有自己的观点，胜在知识性、娱乐性。而纪录片的大类是社会人文类，此类纪录片一旦批量生产、规格化流通，那么首先失去的将是独立探索精神，而失去这一点，纪录片将如同失去非虚构性一样，失去其本质特性。

总之，市场化将使纪录片的存在特色、存在意义都面临巨大的挑战，但

是否市场化并不是能以个人意志为转移的。

二、纪录片的经济功能

纪录片的经济功能体现在产业界将其作为一个宣传和投资的领域，以获取丰厚的经济效益上，还体现在纪录片对经济基础的服务和对经济发展的促进上。

1. 获取经济效益

纪录片作为最具文化意味的影视艺术品种，资助和播放纪录片是树立企业公众形象和媒体形象的佳径。法国的文化频道 ARTE 以播放纪录片而闻名，阳光卫视以播放历史文化纪录片而一度赢得了很多高端产品广告，而壳牌石油公司通过在纪录片片头片尾出现，来树立自己的形象。所以，长期以来，纪录片作为一种变相的广告为公司和媒体带来间接经济效益。

旨在获得直接经济效益的纪录片市场运作在国外已经发展了相当长的时期。从第一部真正意义上的纪录片《北方的纳努克》在票房上大获成功开始，就不断有制作人试图通过纪录片的发行取得经济效益。然而，在商业上很成功的纪录片并不多，比如在当代法国，每年仅有两三部纪录片能够在影视发行中获得成功，这些作品还都是非常有名的导演的作品，或者是反映一种重大事件的题材的东西。总的来说，纪录片不论国内国外，都局限于小众传播，它所表现出来的主要还是社会效益。

然而，从上世纪后期开始，直接投资纪录片展示了极其广阔的市场前景。原本为美国公共电视台制作的、极少有人收看、极小规模发行的自然类纪录片的“探索”媒体公司，其作品在全球发行后，取得了骄人成绩。现在，它不仅拥有著名的探索频道，而且它的电视节目覆盖 155 个国家，拥有 4 亿以上的家庭订户。

在我国，随着电视台转向以受众需求为导向，纪录片面临栏目化生存，纪录片市场运作作为一种涌动着的力量，正在推动纪录片的转型。今天，纪录片的经济效益比以往任何时候都得到了更多的重视。

2. 为经济服务

纪录片为经济服务，可以通过反映经济生活和经济现象，来为特定的经济领域服务。

经济类纪录片虽是一个常见的片种，但被归于社会人文大类中，因为纯粹统计学和财务意义上的经济纪录片是不常见的，它在艺术反映中总是和社会生活，和人，和环境结合在一起，表现社会现实的一个重要方面。单纯以经济现象为题材的纪录片在我国纪实浪潮出现以前曾比较普遍。我国纪录片

在20世纪六七十年代以工农业生产成就和工农业战线新闻人物事迹为主要内容，在整个七八十年代，以社会和经济改革为题材的电视纪录片曾领一时风骚，《说凤阳》、《蓬莱新八仙》、《包产到户以后》等都是这一时期有分量的作品。

纪录片为经济服务更多地体现在它以一种上层建筑的姿态为特定的经济基础服务。

纪录片诞生的20世纪初，资本主义社会仍处于自由竞争市场经济中，在这种经济中，经济个体相对分散，需要最大限度地限制政府干预市场，如此形成了独立于国家的市民社会。市民社会需要把一切媒介都变成公共领域，以理性论争为手段，参与政治和国家管理。其影响一直延续到第二次世界大战后的英国纪录片运动，实际上就是把纪录片作为一种类型的公共领域，创作者试图超越个人反映社会，对政府政策的合法性提出质疑，这种质疑是当时经济基础的要求，是从根本上维护当时的经济制度。

第二次世界大战后，客观纪录的纪录片一直占统治地位，表面上看来是对客观公正、责任、真相的尊重，实际上这与二次世界大战后欧美国家进入高度集中的市场经济有关。批量生产、垄断企业、产业多样化及跨国公司的形成，使国家经济资源的很大一部分由相当少的公司所控制，已经达到比例极不相称的程度，形成了多个强大的利益集团。它们代表不同的利益和价值观，由此造成统一的社会公共领域消解。无论是“真实电影”还是“直接电影”，它们意义的多元化、模糊化、开放性，无疑会有助于避免极端主义，促进各种利益和价值观之间的沟通和理解，符合当时经济发展的需要。

在我国，20世纪90年代初兴起纪录片热潮，创作者以纪实为手段，以讲述老百姓自己的故事为号召，取得了影视艺术生活化、群众化的成功。我国从计划经济向市场经济转型正是从90年代开始的，发展市场经济需要媒介的支持，它首先从纪录片那里得到了呼应。纪录片通过对平民生活和平民生存状态的关注，确立了一个虽涵盖于国家主流意识形态之中，但毕竟与主旋律文化有着显著区别的文化视野。这是我国电视传播平民化的最早的也较为成功的尝试之一，其意义在于不唯电视本身，促进民间社会的自觉意识，无疑对市场经济意义重大，它有助于真正的宪政实施。

第三节　纪录片与文化

关于纪录片的定义极为纷繁，各个学科对之都有自己的理解和研究角度。我们有必要界定此处的文化概念，回答“何谓纪录片文化”的问题，并以此作为我们阐述的前提。

一、文化范畴与纪录片文化

广义的文化是社会学意义上的定义：文化是人类群体或社会的共享成果，这些共有产物不仅仅包括价值观、语言、知识，而且包括物质对象；换言之，一切社会交流的产物都是文化，政治、经济均是文化的子范畴。次广义的文化，指与政治、经济有别的全部精神生产的成果，狭义的文化专指文学艺术。我国传统上政治、经济、文化的三分提法，与次广义的文化概念相一致，本章亦取这种文化概念，即：区别于政治、经济的精神文化。

由于文化的内涵十分复杂丰富，人们在使用文化概念时，往往都是在文化的某一个范畴里言说的。按照不同的标准，文化可以有不同的类别，每一组类别实际上就成为一种研究范畴，如“大众文化与精英文化”、“主流文化与非主流文化”、“全球性文化与本土文化”、“现代文化与后现代文化”等。我们常说纪录片是最有文化意味的电视艺术品种，人们是在哪个范畴里言说纪录片的文化意味呢？

在中国，一般认为，“纪录片是最有品位最有魅力的电视作品。纪录片体现着一个电视台的综合实力和品位”①。在国外，理论界也认为，“纪录片仍然是电视广播中一个有威望的领域，并为制片人和电视机构赢得荣誉”②。从收视来看，经常播放纪录片的电视台虽然占市场份额较少，但在公众中的形象满意程度却颇高，况且，纪录片通常吸引的是高端市场的观众。显然，纪录片文化意味不是单纯地说它是一种精神产品，而是指它是一种高级文化，这是相对于大众的、通俗的文化而言的。

当电视业作为文化工业的主力，生产方式已经高度规模化、标准化、快餐化时，纪录片仍然强调创作者的独立制作、个人诠释和时间打磨；当电视

---

① 陈汉元，引自石屹：《电视纪录片：艺术、手法与中外观照》，复旦大学出版社，2001年版，第324页。

② 大卫·麦克卢恩：《理解电视》，华夏出版社，2003年版，第116页。

业主要讲求感官满足和娱乐时，纪录片强调人文精神和审美价值。在一个技术化的时代张扬艺术，在一个非个性化的时代寻求个性——纪录片守护的是一种精英文化的品格，因此，我们说纪录片是最有品味的文化时，是在“精英文化－大众文化”的范畴里讲的，是以精英文化为标准的。

然而，以“探索”频道为代表的纪录片市场化运作，对原有纪录片文化冲击很大，它们向市场提供规模的产品供应、规范的交换渠道等，采用专业分工、流水作业、类型化生产、面向大众传播等方式。这些电视产业的制胜法宝也在向纪录片领域搬送，这是否是纪录片大众化的开始呢？彼时纪录片还是现在文化意义上的纪录片吗？我们将拭目以待。

二、文化对纪录片的影响

文化对纪录片的影响，可以从很多方面来谈。我们取两个最为重要的维度重点论述。

1. 既有文化成果的影响

作为精神文化领域的后起之秀，纪录片在其成长发展的过程中，主动地吸收了其他精神文化分支的珍贵养分，既受到了文学艺术的滋养，又渗透了哲学、美学、社会学、人类学等众多人文科学和社会科学的内容，同时借助于物理学、光学、电磁学、电子学等技术科学的成就，赋予它们以某种全新的禀性。这一切造就了电视纪录片独特的品格，人们通过这个奇妙的窗口眺望外面的世界。

有人说，纪录片是最具文学性的电视艺术品种，这不仅指它大量地借鉴了文学在叙事和抒情上的很多表现手法，向小说和戏剧学习如何组织情节、展示人物、驾驭语言、控制节奏、把握结构等，向诗歌和散文学习营造意境、抒发情感等，而且指它一度必须与文学表达相结合才能存在，在纪录片诞生后相当长时期内，解说词都是纪录片中不可或缺的部分，起着提纲挈领的作用。直至现在，对于大部分纪录片，解说词也是至关重要的，尤其在政论型和写意型纪录片里，解说词实际上就是一种特殊的文学样式。观看早期的纪录片，如果没有解说词，简直就不知所云，如劳伦斯的《河流》，倘没有解说，今天的观众就如观看一堆空镜头。在追求纪实的年代，解说词的作用有所淡化，但仍能从反映生活自然流程、人物和事件仿佛是自由出入的开放式结构里，窥见“形散而神不散”的散文影响。

纪录片作为一种综合性的、以画面为基础语言的影视艺术样式，它还深受美术的影响。在纪录片发展的早期，由一批有才华的作家和画家组成的电影艺术学派，致力于探索画面表现力的可能性，把节奏和印象的造型美感作

为追求目标。如《桥》、《雨》等都是这个流派的代表作。这一流派虽然在内容上行之不远，但他们从美术设计中汲取技巧和表现手法，发展了纪录片的表现形式。再如纪录片的一些经典名作如《亚兰岛人》，画面结构完美，被称之为“从一个杰出的山水画家的眼光中看到的自然风景”；而《柏林交响乐》则集合了线条、几何图案以及它们的跳跃变化，构造出一幅幅大都市壮观变化的画面。美术在现代纪录片中的运用早已不是简单化的和纯粹形式上的，而是与内容融为一体的，如《龙脊》中山村封闭的静美画面，更加衬托出孩子们对外界的不安分的渴望，充分发挥了造型的表意性。

音乐曾经是纪录片中重要的表意因素，许多经典音乐被用于纪录片中作为一种情绪的提示和渲染。当客观纪录风格行世时，音乐作为一种主观介入而被冷落，这并不是说纪录片不再需要从音乐中寻求表现力，实际上，在有些纪录片中，音乐作为有声源音响而被更巧妙地利用。如张以庆的《英和白》，电视机里音响的存在，揭示出一人一熊猫朝夕相伴难以言说的境界。

如果说以文学、音乐、美术为代表的艺术给纪录片带来的更多的是形式和表现手段上的影响，那么美学、哲学、社会学、人类学等学科带给纪录片则是观念乃至内容上的影响。

纪录片在哲学上深受现象学和实证学的影响，它们作为本世纪最有影响的哲学之一，提供了一套观察世界的新途径，主张悬置即成知识设定与经验积淀，回到事情本身。这种哲学极大地影响了纪实美学——它认为纪录片应追求“物质现实的复原”，保持现实的客观性和随意性，使之不受到创作主体的随意损害。著名的纪录片人罗宾安德森曾说：“拍纪录片有一点挺可怕，当你把片子做成后，你回头看时，会发现在一开始时你是多么无知，会发现如果中途认为可以结束或后来的事情不重要了就停机，那将是一个多么严重的错误。”这说明现象学哲学和纪实美学对纪录片的影响，已经深入到纪录片创作者下意识的层面。“随着还原方法的进行，发生的事情越来越多，它使起始状态开始瓦解，使整个过程的意义重新得到解释。”[①] 现在大部分纪录片创作者采取的是这种态度和方法：跟随事件进程挖掘现实真相，在这个过程中不断修正自己的偏见。

社会学和人类学，属于社会科学范畴，它们要求观察标准化，在此基础上建立一致意见。而纪录片属于艺术范畴，要求创造的个性化。科学和艺术有它们不同的认识和干预客观世界的方法。但是，社会学和人类学却给纪录

① 芬克：《对胡塞尔现象学与美学的反思》，《中国现象学评论》第2辑，上海译文出版社，1998年版，第132页。

片创作打上了深深的烙印，这两门学科将纪录片作为影像工具用于本学科的研究，纪录片因此得以将这两门学科的研究对象纳入自己的观照视野，并汲取了科学观察的视角和方法。关注现代社会和关注各地各时期的人类文化与人类进化，成为纪录片创作中最重要的也是最受欢迎的两大类题材。以直接电影为代表的墙上苍蝇式的拍摄方法，实际上已靠近社会学和人类学的观察态度和研究方式，怀斯曼的纪录片就被誉为最好的社会学教材。

鉴于纪录片是一种范围广阔而内容庞杂的社会文化现象，精神文化的每一脉分支都曾影响过它，以上只是择其要概述以窥斑识豹。

2. 现代文化变迁的影响

20 世纪后半期精神文化领域的深刻变迁，对纪录片的发展产生了极大的影响。我们首先简述一下这些变迁的主要方面：

——大众文化崛起，逐渐取代精英文化的主导地位

第二次世界大战前，西方世界虽然在物质文化的生产领域完成了工业革命，但在精神文化领域内，占主导地位的仍是个体创作。20 世纪 50 年代以后，文化工业崛起，机器化大生产方式逐渐扩张到精神文化领域，文化成为商品和消费品。精神文化的生产原则和生产目的因此发生了质的变化。载道言志抒情为赢利取代，深度为平面取代，韵味为刺激取代，审美教化让位于娱乐。在欧美国家，大众文化已取代了精英文化的主导地位，它的全面胜利还是一个正在进行的过程。在我国，大众文化在 20 世纪 90 年代出现，并在城市里迅速站稳脚跟，成为左右文化业的重要力量，精英文化面对它的冲击只有招架之力。

——全球性文化出现，与民族文化融合与对抗

整个 20 世纪，就是一个伴随着电子通讯传播技术的发展，世界向政治多元化经济一体化发展的漫长进程。在世界成为地球村后，各地域各种形态的民族文化被置身于一个大平台上。一方面，全球化导致了各国文化在一定程度上的同化。一个有趣的现象就是百年来的中西文化冲突在最近二十年里好像感觉不到了，民族文化正在被以美国文化为主导的全球性文化同化，这种同化不是以革命性的方式表现出来的，而是在科技和娱乐这样世俗的体验中完成的。另一方面，在外部世界变得越来越相似的情况下，民族文化更加注重自身的独特性，全球化的价值观只是为各民族文化提供了共同的参照系，使民族文化更能把握自己的内在精神，以抵御外来文化的侵蚀。

——主流文化受到挑战，一元文化向多元文化发展

20 世纪 80 年代后，新技术浪潮推动世界进入信息社会，现代人处于呈几何级数增加的信息场中，这反倒增加了这个世界的不确定性，这使统一的

社会瓦解为分散的个体化生活以及各种各样的社会运动；加之上文提到的多个利益集团角逐引起的政治民主化，促成了西方社会平行交流和多元认同的新的价值观的形成。在我国，社会也已转入国家意识形态宏观控制下的多元文化格局并存的局面。无论在西方还是在中国，非主流文化与主流文化不但彼此共存而且快速更替，非主流文化可以很快为主流文化同化，主流文化的某些部分也可能在明天变成非主流文化。不仅如此，二者的界限有时是很模糊的，因为有的落后文化以主流文化标榜混世，有的主流文化则给自己贴上边缘文化的标签。

以上变迁虽然各有其特点，但它们在一点是共同的，那就是都促使文化变得更加民主化，价值观更加宽容，文化视野更加开放。这些成为当代纪录片创作的文化语境，受其影响，纪录片的面貌也与早期大为不同。

其一，当代纪录片出现分流。自然类纪录片已经开始市场化运作，社会人文类仍然坚持着自己的精英品格；各国纪录片都有努力与国际接轨的一面，也有固着于自己传统文化的一面；从政治角度出发的纪录片仍然存在，但从文化角度出发的纪录片已成为主体。

其二，纪录片在传播态度、传播功能上有所变化。早期纪录片采取一种文化启蒙的态度，试图整合文化，审视社会；当代纪录片则侧重于以一种平等宽容的态度进行文化交流，返回个人审视人类自身。在下面部分我们对这一点还将详细说明。

三、纪录片的文化意义

为了更为清晰地展开论述，将纪录片宏观的文化功能放在纪录片文化意义这一部分论述。

1. 历史价值

纪录片（DOCUMENTARY FILM）从本源上，是指形象化的文献，是历史叙述的影像参与，创作者希望对历史进行最形象、最贴近的重建。广义而言，凡影像记录都具文献性，把现在的事实记录下来，就是明天的历史资料，因此非虚构性是纪录片的本质规定性，文献价值和历史价值则是纪录片最基本的价值。

在国外，纪录片的历史价值的着眼点是当代，强调其对今人的启迪和警世作用，“人类总是处于遗忘状态，纪录片则提醒和告诉人们不要遗忘，有的东西是不应该遗忘的。对于纪录片创作者来说，纪录片是他们对历史进行

再思考的途径，是打破社会禁忌的方法”[①]。在我国，纪录片的历史价值的着眼点是未来，更多的是为后人留下当代的纪录。“拍纪录片，我觉得是在修史……不是供电视台播放的，应该放进图书馆，供别人查阅资料。”[②] 也许，我国传统上浓重的历史情结，“为天地立心，代圣贤立言，为生民立命”，使得我国的纪录片工作者更注重纪录片的历史价值。“衡量一部作品，绝不是当下，而是时间，是历史。”[③]

但无论着眼点是什么，纪录片的历史纪录都是它对文化的最重要的贡献之一。

2. 人文价值

纪录片最重要的意义之一还在于它为我们的社会提供了一个人文的观察角度。我们说纪录片是艺术，主要指它是创造性的个人诠释，“远离上帝的声音，载着自己的思想去航行”，表现出最明白不过的人文价值观。

纪录片的人文特性还体现在它以现实中的人为主要题材，全方位地记录人性、人的生存状态、人的现实需求和精神需求等等，与人联系在一起的一切都受到关注。

对于面临前所未有的心理和文化离散的现代人来说，个人角度的披露所引起的认同，再现各种人在各种处境和地点的生活状况所引起的安慰，这些都至关重要。同时，对于被大众文化麻醉和纵容的现代人来说，纪录片对人生问题的揭露，对生存意义的追问，不啻为镜子和刀子，促使人们进行深入地思考。

总之，从人出发去观照人，给人以感性安慰又给人以理性思考，既关注人的现实需求又关注人的精神需求，因此纪录片在人文建设上功莫大焉。

3. 审美价值

纪录片的审美价值正受到人们越来越多地关注和重视。人们在接受纪录片是艺术的同时，也就接受了纪录片是有审美价值的，且必须像其他艺术一样，把审美作为最高使命和最高境界，通过美的建构提升精神创造生活。缺乏审美价值的作品必然是拙劣的且很快会被社会淘汰，其认识教育作用都无从说起，因此审美价值是纪录片意义的最高层面。

纪录片与其他艺术一样，审美价值主要体现在使观众从个别走向一般，从暂时走向永恒，从有限通往无限。比如《沙与海》中被反复称道的小女孩

① 石屹：《电视纪录片：艺术、手法和中外观照》，复旦大学出版社，第 283 页。
② 康健宁，引自《影像中国》，南方日报出版社，2003 年版，第 284 页。
③ 彭辉：《影像中国》，南方日报出版社，2003 年版，第 298 页。

滑沙的镜头，它的审美价值就在于把人引向了关于世事轮回生命之美的感怀，超越了当下和当地。如此，观众才能摆脱猎奇心理和认识功能的局限，实现情感交流获得审美愉悦。

纪录片的审美价值有别于其他艺术门类之处，在于它所达到的真实境界是其他艺术所无法达到的。在平实的记录里，它所蕴含的情感力量和美的震撼，往往超过人的预见和想象，它的不期而至转瞬即逝所携的力量，令很多虚构艺术叹为观止。

四、纪录片的文化功能

纪录片的微观文化功能是多方面的，这些功能在它的不同发展时期有不同的侧重。

1. 文化整合—文化交流

纪录片的一大重要文化功能就是努力达成文化共识，促进人类的沟通了解，它通过文化教育来实现。

文化教育实际上是一种旨在以内容为载体传达主体认识和观念，进行教化的活动。1948 年在捷克斯洛伐克举行的世界纪录片联盟大会中，来自 14 个国家的会员代表给纪录片下了一个定义：纪录片是指以各种方法在胶片上录下经过诠释的现实的各个层面。诠释的方法可以是纪实的拍摄，也可以是诚恳而且有道理地去重演发生过的事，以便能透过理性或感情，来满足求知欲，拓宽人类视野，并真正提出经济文化和其他人际关系等领域中的问题及这些问题的解决方法。由此可见，当时的主流纪录观念一再强调的就是纪录片的社会与文化教育功能。

由于不同的传播目的、不同的传播态度、不同的传播方式，文化教育可以有两种表现形式，一为文化整合，一为文化交流。这两种文化功能在纪录片传播中是同时存在的，在不同的时期有不同的侧重。

文化整合的目的是建立足以将社会凝聚起来的共识，从而解决社会对抗减少文化矛盾。行使文化整合功能的纪录片，一般代表国家意志，表现出将社会国家和民族联系在一起的权威力量。因此，文化整合实际上也是一种政治功能。早期纪录片谋求建立文化同一性的方式，是以公众的导师自居，进行自上而下地灌输，中外皆然。这一传统可以上溯至格里尔逊学派。在中国，新中国建立后的三十年里，纪录片大多数都是权力话语和政治话语的载体。它提供全民认同和分享的价值体系以凝聚社会和民族的使命，实际上在相当长的时间里是以生硬的方式进行的。在当今多元化的文化语境中，以某一纪录片一己之力完成这样的宏大使命愈加困难。纪录片的文化整合功能正

在向文化交流功能转向。

文化交流是在平等对话的基础上，寻求建立共识的可能性。纪录片不再致力于强求一致，创作者一般采取非官方的或个人化的视角，他们更愿意采取一种客观叙述的方式，以审美感化来传达观念，而不是强加给内容一个思想框架。这就使纪录片的文化传递呈现多元性。这种文化交流功能使纪录片在文化传播中，日益成为世界不同种族不同文化背景的人们相互沟通增进了解的桥梁。

2. 审视社会——人类自审

在有限的生命存在中，人类对生活、对自身、对世界的探求却没有止境，纪录片以其影像形象性和客观实录精神，成为满足人类求知渴望和精神探索需求的重要途径。一直以来，纪录片因这种认知功能而作为审视社会和人类自审的工具。

当代纪录片的一个重要特征就是从表现客观生活逐渐深入到关注人的存在方式和内心世界。作为人类的生存之镜，纪录片从早期的审视社会转向人类自审，这源于纪录片所处的时代和社会要求。现代人面临的问题更多地来自人类自己而不是严酷的社会存在，这就使得今天的纪录片更多地超越制度层面去观照人，而不是像格里尔逊时期那样超越个人反映社会。

美国著名文化学者丹尼尔·贝尔认为："文化本身是为人类生命过程提供解释系统，帮助他们对付生存困境的一种努力；他们来源于所有人类面临的生存环境，不受时代的限制，基于意识的本质；例如怎样应付死亡，怎样理解悲剧和英雄性格，怎样确定忠诚和责任，怎样拯救灵魂，怎样认识爱情与牺牲，怎样学会怜悯同情，怎样处理兽性与人性间的矛盾，怎样平衡本能与约束。"纪录片在审视人类自身上有着惊人的潜能。它通过展现人的生存方式与生命体验来寻找人性的边界和可能性，通过深入人的情感世界和内心历程来探索生命意蕴和人生价值。一些著名的作品如《望子五岁》、《舟舟的世界》、《英和白》、《深山船家》等作品，都是穿透生活的表层，努力揭示出人类生存状态的本质的力作。通过这样的纪录片，观众也认识了自己，认识在这个被理解得支离破碎的世界上，自己与他人的世界的区别和相似之处，通过这些影片他人的生活被观众内化为自己生活的一部分。纪录片从早期的认识世界到今天的认识人类自己，都是它认识功能的不同侧重，认识人类自己是人类认识世界的边界和前提。

课后习题：

一、名词解释

1. 文化整合功能
2. 纪录片的意识形态性

二、简答题

1. 纪录片与政治的关系包含哪几个层面？
2. 从宏观来看，纪录片的文化意义有哪些？
3. 政治的利用和制约对纪录片各有哪些正面与负面的影响？

三、论述题

1. 请结合实例，谈谈资本如何是对纪录片创作自由进行限制的？
2. 当前我国纪录片在政治题材领域还存在着哪些问题？该如何改进？

第三章　纪录片的主要类型

中国纪录片经过较长时间的发展，特别是20世纪90年代以来的快速进步和成熟，形成了题材日渐广泛、类型日益多样、表现手法以纪实为主的多元共存格局。但是，对纪录片进行分类却始终是让学术界和业界工作者颇感头痛的事。多年来，学术界先后有人对如何科学地划分纪录片发表了一些富有启发意义的论述，然而从未达成一致。其中具有代表性的划分有这样几种：杨伟光主编的《中国电视论纲》把纪录片分为“纪实型”、“写意型”、“政论型”；任远主编的《电视纪录片新论》把纪录片分为“新闻纪录片”、“创意纪录片”、“历史纪录片”、“评论纪录片”、“电视风光片”、“社会性纪实片”；张同道在他的一篇文章里把纪录片分为“主流纪录片”、“精英纪录片”、“大众纪录片”、“边缘纪录片”。很明显，这几种划分方法所依据的标准是不同的。第一种是风格的辨析，更多地着眼于表现手法；第二种存在内部标准都不统一的问题；第三种则是从文化的角度所作的考察。另外，国际纪录片评奖一般是把纪录片分为两大类：人文社会类和自然环境类。但这种分类又失之于简单，不利于对纪录片的深入认识和研究。科学分类的前提是划分标准的统一以及各个类别的单一归属性。由于纪录片是对人类生存状态和生存方式的记录，是对人与社会、人与自然、人与人之间关系的深刻观照和认识，它所表现的范围是极其广大的，所涉及的内容也是十分复杂的，因此，纪录片要在科学分类的旗帜下找到恰当的位置似乎比较困难。然而，对纪录片进行分类又是我们对其进行认识和研究所必需的。根据中国纪录片发展的轨迹、创作实践的实际成果和学术界的一般共识，本书依据纪录片所表现的主要题材、内容倾向把纪录片分为新闻纪录片、历史文化纪录片、理论文献纪录片、人文社会纪录片、自然科技纪录片、人类学纪录片等六大类型。这六种类型的纪录片基本上可以涵盖当前我国纪录片创作所实际涉及的内容，具有内涵的相对完整性和标准的相对统一性。

第一节　新闻纪录片

新闻纪录片是中国最早出现的纪录片类型。早期中国电视的新闻报道主要是由电影制片厂摄制纪录电影来进行的。例如，北京电视台开播的当天所播放的《到农村去》以及《抗美援朝》、《伟大的土地改革》等。1958年中央电视台前身北京电视台建立后，新闻性节目的摄制队伍也是以原来电影厂的纪录片摄影师、编导为主组成的。他们是电视纪录片的开拓者。当时，电视新闻片和纪录片往往是合在一个时段里连续播出的。除了两者在长短上有所区别外，并没有严格的界限。因为这两种报道方式是早期北京电视台采用最多并始终坚持的，所以，人们称这个时期为“新闻纪录片时代”。随着电视纪录片的发展，新闻纪录片始终在纪录片领域里占据着一席之地。

一、概念认定

从术语的运用上，我们可以知道，新闻纪录片应该具有新闻和纪录片两者的一些基本要素。对于新闻来说，它要求必须是新发生的事实，要具有一定的新闻价值和时效性；而对于纪录片来说，则更加注重对所反映事件过程的记录，对事件和人物完整、系统、深入地反映。据此，我们可以对新闻纪录片加以界定。所谓新闻纪录片，是借助影视媒体，以纪录片的手法对某些新近变动的事实的较完整、较系统的及时报道。它通过记录现实生活中的真人真事，反映时代前进的步伐和历史发展的概貌，用真实可感的银幕（屏幕）形象和无可辩驳的历史事实来感染观众。

新闻纪录片着眼于对所反映事件过程的记录，而不仅仅是结果。事件发生发展各主要阶段的过程是电视画面形成情节的基础，也是电视纪录片证实真伪、叙述事态发展的梗概和表达制片人主观评述意见之基础。在新闻纪录片中，画面的叙事功能得到了加强，有局部的完整表达能力，但是它仍然要受到画面叙事能力天生的多义性的制约。新闻纪录片较之于狭义的电视新闻（消息）所具有的事实的丰满与理性的深度还必须靠声（文字播讲、现场同期声）画的完美配合来实现。

既然是新闻，新闻纪录片也必须尽力缩短事实变动时间和信息发布时间之间的距离，也就是说事实的发布要尽量争取时效性。在这一点上，新闻纪录片与一般的新闻是共同的。但是，新闻纪录片的时效性也有自己特殊内

涵。它不是一般的去追求“今天”或“昨天”发生的事实，实际上新闻纪录片更关注“过去”一段时间内在社会上非常有影响的事态。毕竟过程是要靠时间来支撑和展开的。而过去的一些事情也会因其在当下的特定时间和背景中获得时效性从而具有新闻的基本特征。广州电视台曾在“城市话题”中推出 20 分钟的纪录片《土缘》，是针对广州农村实行全面土地承包制以后新出现的投包机制的报道，是观众（特别是农民）所欲知、应知而未知的信息，报道具有指导性和影响力。《土缘》虽然报道的不是“今天”或“昨天”发生的事实，但是它由于有了“改革深化进程中农村土地承包制在发生变动”这一时效，同样具有重要的新闻价值。许多城市电视台都设有类似于《城市话题》的栏目，一般在半小时的时段里播放 2 到 3 个新闻纪录片，反映当地近期社会生活中所发生的新鲜事。

二、新闻纪录片发展简述

由于新闻和纪录片在本质上实际存在着相互抵牾的一些核心因素，比如，新闻要求以最短的时间来报道新发生的事件，“第一个报道”往往是对新闻的最好嘉奖；纪录片却要求要表现过程，较为完整地展现事件发展过程中的人物和各种错综复杂的关系。因此，作为兼具二者特征的新闻纪录片是时代的产物，它随着时代的要求而出现、兴盛，同样也因为时代的变化而衰落和再度崛起。

新闻纪录片最为兴盛的年代是中国电视发展的初期，这个过程大约延续了近 20 年时间。这个时期新闻的时效性并未得到足够的重视，除了重大节日的实况转播或重要活动的新闻报道外，一般新闻纪录片的时效性甚差。在电视栏目里，新闻和纪录片也是放在一起来播出的。1960 年北京电视台设立的《电视新闻》专栏，每周三次，每次十分钟，就是专门播放新闻和纪录片的。

改革开放以来，随着经济的发展，技术设备的改善，特别是 ENG 电子新闻采集手段的引入，使电视新闻的时效性大大加强，同时社会的剧烈变化使广大群众的信息需求极大地增长。这时，新闻纪录片信息提供的功能逐渐失却，它创作和关注的焦点集中在两个方面：其一是紧紧抓住社会和经济改革过程中出现的新问题、新事物以及改革开放大潮中涌现出来的优秀人物，一方面向人民群众宣传党的改革开放的政策和这个决策给人们生活带来的巨大变化；另一方面真实再现那些新闻事件中的典型人物，给处于迷茫中的人们树立起前进的路标。代表作品有《说凤阳》、《蓬莱新八仙》等。其二是记录重大的时事政治的新闻纪录片。这类纪录片是新闻性最强的，而且文献价

值也是很高的。这一时期新闻纪录片完整、系统、准确地反映了一些重要的外事活动。它不仅包括诸多消息的主要内容，还包括事件的主要过程、背景和结果，有些作品还采用了一些精彩细节、花絮趣闻，使作品更加生动、深刻。代表性作品有《邓小平访问日本》、《友谊的春天》、《胡耀邦总书记访问日本》等。

20 世纪 90 年代以来，电视新闻取得了长足的发展，电视新闻的类型增多，涉入社会的深广度有十分明显的增强，特别是电视现场直播的勃兴与以《焦点访谈》和《新闻调查》为标志的深度新闻节目的出现，使新闻纪录片无论是在时效上还是深度上都没有了优势，新闻纪录片开始走向衰落。但是，新闻纪录片新的发展空间正在出现。城市电视台纷纷开办短小的以反映市民生活为主的电视纪录片栏目。这类栏目播放的纪录片拍摄时间短，选题小而精，长于迅速而又有意味地反映新鲜的人和事，既能深刻反映社会生活和重要事件，给观众政治思想上的启迪和教育，又可以给观众以艺术的审美感受。目前这类新闻纪录片已经成为城市电视台自办节目的主体部分。这一时期较有影响的新闻纪录片有中央电视台制作播出的《跨世纪的握手——江泽民主席访美纪行》。这部长达 60 分钟的纪录片记录了 1997 年 10 月 26 日至 11 月 2 日江泽民主席对美国进行国事访问的盛况，阐述了其重大的历史和现实意义。这部纪录片的编导发扬了以往我国电视新闻纪录片摄制所积累的有益经验，把一个重大的新闻题材用纪录片的样式来表现。其中大量的同期声、现场声的运用以及对领导人形象多方面的表现，使大题材获得了生活化的实际效果，为提高新闻纪录片的接受效果做了有意义的探索。

三、新闻纪录片的特点

1. 相对的时效性

应该明确，新闻纪录片的时效性与新闻对时效的追求是有相当差异的。新闻以无限地缩短与事实发生时间的距离为第一追求。新华社比世界上其他几大通讯社早十秒发布美伊开战的消息为中国赢得了声誉，这里时效性成了决定性的因素。纪录片由于其本体的特殊规定，难以把时效性作为自己的首要目标，甚至有很多的新闻纪录片表现的是历史在当下的记忆与重生。比如在唐山大地震 20 周年中央电视台播放的新闻纪录片《唐山地震二十年祭》把历史和现实巧妙结合，跨越了横亘在现实面前的历史鸿沟，把 20 年前唐山地震的“历史画面”和现实中那些唐山地震的幸存者和他们的后代的生活画面交叉融合，为以新闻片来述说历史提供了一个范例。所以，新闻纪录片的时效具有相对性，我们在把握的时候不能因为对时效的强调而使纪录片的

本性失却。

2. 题材取向大小并举

从新闻纪录片的发展过程我们可以看到，新闻纪录片对题材的选取有一个从“大”到“小”的变化过程。早期的新闻纪录片更关注国家和社会发生的大事，并调动各种手段去加以表现，为党和国家的中心工作服务；20 世纪 90 年代后期，新闻纪录片开始越来越多的转向去表现普通人和普通事，题材有了较为明显的变化。但是，对重大题材的开掘仍是新闻纪录片着意的领域，前面我们举的《跨世纪的握手——江泽民主席访美纪行》就是如此。目前新闻纪录片在题材取向上是大小并举，既把目光投向重大新闻的主战场，也仔细体察身边的人和身边的事，去表现他们的精神，展现他们的思想。这样的结合，对于发挥新闻纪录片各个方面的优势无疑具有很大的好处。

3. 长镜头纪实与蒙太奇剪辑融合

新闻纪录片在表现手法上首先要注意长镜头的运用。长镜头在纪录片的拍摄过程中能够保持一段生活的完整时空关系，给人以无可怀疑的真实性。真实对于新闻来说是它的灵魂，只有真实的新闻才能在观众心中激起情感的波澜，从而收到预期的传播效果。长镜头纪实是纪录片创作中被普遍倚重的手法，但是在新闻纪录片里，由于很多时候跟踪拍摄已不可能实现（事件已经发生了），而且又有相对的时效要求，所以在长镜头纪实的基础上，也要注意蒙太奇剪辑手法的使用。这样既可以保证具有一定的时空张力，又能够做到精炼地报道新闻事件。

4. 声画借重，互不偏废

新闻纪录片在画面语言的运用上，是靠声音和画面的结合来完成叙事的。新闻纪录片的画面从总体上看叙事功能是受限的，因为它要在有限的时空框架中容纳尽可能多的事实，以体现其信息密集的特色。所以，它就要采用多种手段，比如：画面典型印证、画内采访片断情节、画外旁白补述、画内记者穿针引线等。在画面语言的运用上，一方面拍摄画面的时候要有细节的凸显，要会用细节来突出人物的个性和风貌；另一方面控制画内同期声的运用，学会用同期声来交代事态发展的关键内容，防止同期声的滥用消耗片子有限的容量。

第二节　历史文化纪录片

历史文化纪录片在中国纪录片发展的历史上有重要的地位和作用。中国电视纪录片虽然发轫于新闻纪录片，但对中国纪录片的发展产生深远影响的却是“历史”文化纪录片。其中《望长城》的出现更是中国纪录片向本体回归的标志性开端。这部长达 624 分钟的纪录片采用全面的纪实手法，其中在主持人的设置、同期声的大量采用、跟踪拍摄手法的坚持、声画合一的凸显等方面为中国纪录片的创作观念转变吹响了第一声嘹亮的号角。另外，历史文化纪录片一般都是鸿篇巨制，它题材广泛、包容量大、系统完整，具有深厚的历史意蕴和较高的审美价值，是独具特色的中国电视综合艺术，在国内外都产生了很大的反响。

一、文化寻根与历史文化纪录片的兴起

所谓历史文化纪录片，是指利用影像形态对历史遗迹、文物器皿、文化景观的记录和表达，并以此来折射当代人对民族历史和文化的深刻认识、体验与反思，具有十分明显的文化意味。历史文化纪录片的兴起同文化寻根热潮密切相连。

经过十年浩劫之后，中国终于迎来了改革开放的黄金岁月。在漫长而艰苦的“动乱”年代，由于极“左”路线的推行，中华民族的历史遭到扭曲，文化传统被割裂，整个民族都处于一种离散的状态。当动荡的年代刚刚结束的时候，人们首先是从文化上来寻求重新认同，也就是寻找失去的文化之根。

这股文化寻根的热潮首先从文学创作开始，形成当代文学史上有名的“寻根文学”。一方面，这些作品追寻着中华民族几千年所秉持的文化传统中的核心要素，试图通过对这些东西的追溯和延续来重建中华民族的文化谱系；另一方面，则想通过对文化断裂和失落过程中种种异化现象的深刻反思来促使人们思考民族的前途与命运。与此同时，在电视纪录片的创作上也出现大量的历史文化题材的作品。这些作品不约而同地把目光投向那些在我国历史上留下烙印的伟大工程和中华民族的象征物——长江、黄河等。通过对这些代表中华民族的大江大河、长城古道的寻访和表现，一面深挖历史附着在这些事物之上的民族文化之根，一面展现历史在现实中的延伸和变向。历

史因此而获得鲜活的生命，文化也同时得到具象的表达。

历史文化纪录片在创作上具有自己的特点，那就是它们大都是沿着历史留下的痕迹——一条江、一条河、一座城、一条路等进行拍摄，在主题思想上沿着民族文化的主线展开，进而以此来反映我国历史文化、经济发展变迁的情况。长江和黄河，是中华民族的母亲河，是我们伟大祖国母亲躯体的主动脉，它们共同哺育着我们的锦绣山川，养育了世世代代的炎黄子孙，孕育出中华民族悠久灿烂的文化。纪录片创作者们敏锐地抓住了这根主动脉，这些作品牵动了亿万中国人的心弦，唤起中国人心中失落已久的最深沉、最崇高的爱国热情。其丰富的内涵和宏伟的气魄，产生出史诗般的感召力，在中国引起的轰动历时十年而不衰。

从20世纪70年代末到90年代初，历史文化纪录片一直保持着旺盛的生命力，连续不断地推出了不少精品。其中中央电视台在历史文化纪录片的拍摄上占据了主角的位置，可以说大型的历史文化纪录片基本上都出自中央台之手，这与中央台所扮演的国家大台的身份是相吻合的。文化寻根所需要的广阔的视野、高屋建瓴的把握、深厚的历史文化底蕴以及对拍摄的高要求都决定了中央台在历史文化纪录片的创作中必然要扮演重要的角色。

二、在内外影响下成长的历史文化纪录片

历史文化纪录片经历了长时间的发展。对近20年来历史文化纪录片进行综合审视，我们可以看到它的发展比较明显地受到了国内外各种创作理念的影响。其中前苏联、日本的影响尤其明显，而国内人类学纪录片所体现出的创作理念也给予历史文化纪录片莫大的影响。

前苏联"形象化政论"的创作模式对历史文化纪录片影响是很深刻的。早期历史文化方面的纪录片基本上都具有这种特征。由于意识形态方面的原因，我们对前苏联很多对纪录片的理解都直接照搬，并且进行了误读。"形象化政论"十分片面地强调纪录片为政治服务的功能，忽视纪录片的本体特性，因而导致了前期中国纪录片单一的模式，我们可以把它称为"扭曲了的格里尔逊式"。1979年，中国电视界首次和国外合作拍片，合作的对象是日本公营广播电视机构——日本广播协会（NHK），合作的题材就是"丝绸之路"。在合作的过程中，不同观念的撞击第一次被人们强烈地感受到了。虽然观念上的拘谨和差异，导致中国纪录片在真实感、自然度、魅力和美感方面和日本同行的差距。不过这对中国纪录片的创作也是一个很好的学习和借鉴的机会，促进了中国纪录片创作与国际的接轨。

《丝绸之路》在创作上也有很多地方为以后历史文化纪录片的拍摄奠定

了基础。在结构的安排上，它依据特定的主题，以创作者的采访活动为线索，分系列沿古丝绸之路展开，在总体由东到西的探访中，又点线结合。有的以“线”为主，如《祁连山下》、《流沙古道》，有的在“点”上展开，如《敦煌》、《古都长安》，每集自成一体，完成本身的表现任务，又承上启下，成为系列节目中不可缺少的一环，从而构成大型的电视纪录片节目。这种结构方式为以后同类纪录片经常采用。

继《丝绸之路》后，历史文化纪录片创作的热潮不断翻涌。1983 年中央台与日本私营的佐田企划社合作拍摄了《话说长江》。1986 年 7 月 5 日至 1987 年 3 月 28 日，由我国自己拍摄的第一部大型历史文化纪录片《话说运河》播出。这部纪录片一反“长江”颂歌式的激情，以冷静的态度，写实的手法引导观众深入思考，积极参与。平等交流、大众参与的社会风尚开始取代强力灌输的多年积习，电视日益尊重观众的权利、愿望和判断力。

通过不断的学习和积累，历史文化纪录片创作形成了一定的规范，表现在结构上，就是按照空间线索结构作品，即按空间的概念来排列、搭配各个部分的内容。简言之，就是按照某种地理概念，凭借地域和流域的界定结构作品。

《话说运河》之后，《唐蕃古道》、《黄河》等相继播出，巩固并进一步发扬了在历史文化纪录片创作上已经取得的成绩。

1991 年由中日双方联合拍摄的《望长城》播出。《望长城》一方面受到和日本长期合作拍摄的影响，另一方面也受到当时国内人类学纪录片日渐兴起的纪实手法的冲击。这部片子在若干方面开创了纪录片创作的新局面，标志着历史文化纪录片创作的重大突破，成为中国电视纪录片发展史上重要的里程碑，被学者称之为“屏幕上的革命”。

在《望长城》的示范和带动下，历史文化纪录片的创作走上了新的道路，纪实手法成为创作者们遵循的第一原则。历史文化纪录片的创作逐渐成熟起来，其中地方台创作的日益活跃更是历史文化纪录片成长的一个重要方面。因为它突破了以往由中央台对历史文化纪录片近乎垄断的局面，扩大了创作群体，促进了风格的多元化。

历史文化纪录片在 20 世纪 80 年代“文化热”的大环境中崛起，但目前这类题材的作品却较少。或许观众更喜欢深入细致叙事的纪录片，而不太愿意在宏大的视野下去思索一个似乎遥不可及的话题。但是，当前历史文化纪录片中出现的新动向却十分引人注目。中国纪录片的突围苗头已经体现在历史文化纪录片当前的发展中。我们下面以两部片子为例来看一下这种趋势。

在第 21 届中国电视“金鹰奖”长纪录片评选中，北京科学教育电影制

片厂余立军编导的《史前部落的最后瞬间》获奖。这部片子是对黄河边上“喇家遗址”考古发掘所作的记录。整部片子并未对发掘工作本身进行记录，而着重探索遗址上“古人尸骸”的形成原因。片子的叙事方式极其精妙，“悬念”手法贯穿始终，营造了浓郁的戏剧性的氛围，而大量“动画”特技的使用形成了一种极富视觉效果的叙事方式。这些对于突破历史文化纪录片的叙事模式，乃至对整个纪录片的发展来说都具有重要意义和启示作用。

由中央电视台制作的《中华文明》则从另一个方面给历史文化纪录片以启示。《中华文明》明显借鉴了“新纪录电影”的理念，其中有大量的再现镜头和场面。这扩大了历史文化纪录片的叙事空间和叙事手段，增强了片子的感染力，对于纪录片突破当前单一的纪实手法所形成的僵局具有不容低估的探索意义。

三、历史文化纪录片的特点

中华民族历史悠久。五千年的时空流转，多民族的智慧结晶形成源远流长、包罗万象、独具一格而又自成一体的传统文化，这为历史文化纪录片提供了生长的良好土壤。而对历史文化进行深刻透视，为民族文化发展提供多维视角的冲动则是历史文化纪录片长盛不衰的内在驱动力。历史文化纪录片具有以下几个特点。

1. “大文化”的取材视野

历史文化纪录片表现出立足于民族历史和民族文化的全局，一种“大文化”的题材视野。无论是《丝绸之路》、《话说长江》、《话说运河》，还是《望长城》、《孙子兵法》，这些片子虽然多数只是着眼于某一具体的文化载体，但是我们从片子中毫无困难地就可以体会到，创作者面对的其实就是中华民族五千年的历史和文化！在谈古论今，纵横捭阖之间，悠远的历史长河和厚重的文化积淀被缓缓搅动，展现出迷人的光彩。而《跨越时空的文明》这样 30 集的大型系列片，简直就是中华民族的影像编年史。“大文化”视野带给历史文化纪录片的是一种登高俯瞰、胸怀全局的大气感、浑厚感，形成一种独具魅力的风格。

2. 鲜明的主体意识

创作者在对历史和文化进行具象表达的时候，无疑会遇到很多困难。因为历史属于过去，而文化则纷繁复杂，抽象难述。历史文化纪录片的凝集力在哪里？那就是创作者鲜明的主体意识的存在。历史和文化从来就不是一个绝对客体的存在，必须通过与主体相联系才能获得意义。以一种“大文化”视野对历史文化进行观照的时候，主体意识实际上相当重要。如《跨越时空

的文明》这样大而全的片子，更需要从时间的长河中梳理出一条清晰的脉络，以独特的视角来展现中华文明的历程和辉煌成就。这不同于一般的纪录片，要在拍摄后考虑结构，在进程中形成主题。

3. 解说词的主体表达

历史文化纪录片和其他类型纪录片相比，它更缺少故事性，缺乏情节的展开和戏剧性的张扬，因此，它的魅力在一定程度上依赖于解说词的运用。解说词使逝去的历史和抽象的文化以及创作者的主体意识都能得到比较恰当和精彩的表现。我们有可能记不清当年的《话说长江》和《话说运河》中的具体画面了，然而我们不会忘记它那诗意盎然而又深富哲思的解说词。解说词如同人的脊柱，支撑起了历史文化纪录片的身躯。在DISCOVERY节目里，如果不听它的解说词，或者只有很少的解说，我们还能饶有兴趣地看下去吗？因此，我们不能用一般的眼光来认识历史文化纪录片中的解说词。

第三节　理论文献纪录片

在所有的纪录片类型中，理论文献纪录片无疑是最具中国特色的片种。实际上，理论文献纪录片在中国纪录片发展历史上是十分久长的片种，甚至在新中国建立前，苏联的纪录片工作者和当时中国共产党领导的电影摄制机构就合作拍摄了两部大型彩色纪录片：《中国人民的胜利》和《解放了的中国》。新中国成立以后，理论文献纪录片的创作在时代要求和文化传统的双重影响下，蓬蓬勃勃地发展起来。中央电视台军事部以拍摄大型理论文献纪录片著称，其大题材、大手笔、群体作战和拍一部成功纪录片的效率，使军事部在理论文献纪录片的创作上至今无出其右者，是中国纪录片创作队伍中当之无愧的“排头兵”。

一、理论文献纪录片称谓之辨

我们所说的理论文献纪录片，在理论界和实践界一般都称为“文献纪录片”。我们为什么要多加“理论”二字呢？从中国文献纪录片的创作实践来看，固然“文献”的特点体现得很充分，但是在纪录片中，创作者普遍想渗透和表达的是对某种理论的电视化诠释，特别是在纪录片创作后期，这种特点就更加鲜明。当然，文献价值仍然是其最核心的要素，理论是依附于其上而得到阐述的。那什么叫理论文献纪录片呢？现在简单回溯一下对它的

认识。

理论文献纪录片首先不是在中国出现的，它是由苏联纪录电影工作者艾瑟·苏勃在20世纪20年代确立的一个片种，她的代表作是《罗曼诺夫王朝的覆灭》(*The Fall of the Romannov Dynasty*)，后来这个片种在世界各个国家有不同程度的发展。在西方，这种类型的影片被称为“汇编影片”(compilation film)，一般指利用过去已拍摄的资料片（有时也辅以新拍的素材）编辑而成的纪录片。美国20世纪80年代初利用新闻资料片编辑了两部史诗规模的纪录片：《鉴赏的眼睛》和《越南：电视上的历史》，引起了人们对理论文献纪录片重要性的普遍关注。很明显，理论文献纪录片是利用现代传媒技术对人类活动的原始记录，即对档案资料进行编纂公布，并辅以现场采访、实地拍摄、后期制作等多种手段而形成的高品位的“精神产品”。

在中国，对理论文献纪录片的认识并无太大的分歧。一般认为，所谓理论文献纪录片，就是“利用以往拍摄的新闻片、纪录片、影片素材以及相关的真实文件档案、照片、实物等作为素材进行创作，或加上采访当事人或与当时的人物和事件有联系的人，来客观叙述某一历史时期、历史事件或历史人物的纪录片”①。这个定义的概括还是相当准确和完整的。理论文献纪录片的作用和价值在于形象化地讲述历史，具有其他任何形式如声音、文字、实物等无法替代的价值和功能，是人们认识历史的一条很好的途径。

这里我们要明确指出的是对于“文献”内涵的认识。纪录片的文献价值不仅在于它保存和重现了历史，是具有历史价值和参考价值的资料，更重要的是它本身就是极富价值的“文献”。一方面，它是对过去一段历史的影像表现；另一方面，这段影像历史是纪录片人眼中的历史，必然附着上时代的烙印，使“历史成为了当代史”。

二、理论文献纪录片题材的扩展

理论文献纪录片在题材的选取上有一个逐步扩展的过程，可以总结为：事—人—物的历时发展和共时生存。

理论文献纪录片一开始注意的对象是那些重大的历史事件。新中国建立初期，《百万雄师下江南》、《红旗漫卷西风》、《解放战争》、《大西南凯歌》等一批片子真实地记录了中国人民争取民族独立和人民民主主义而进行的艰苦卓绝的浴血斗争。新中国建立以后，大型纪录片《新中国的诞生》和《抗

① 傅红星著，单万里主编：《写在胶片上的历史》，《纪录电影文献》，中国广播电视出版社，2001年版，第486页。

美援朝》分别记录了开国大典的盛况和志愿军赴朝作战保家卫国的历程。1959 年，新影厂拍摄的《百万农奴站起来》记录了即将灭亡的旧西藏的最后面目，也记录了百万农奴挣脱枷锁站起来的最初形象，以及一个新西藏的诞生。而《欢腾的西藏》则表现了翻身农奴的新生活。

从 1977 年到 1999 年，理论文献纪录片处于繁荣时期，产生了许多有重大影响的片子。这一时期的纪录片在题材的选择上有了明显的变化，开始走向多元化。纪录片创作突破了过去理论文献纪录片见事不见人的创作模式，遵循“文学就是人学”的传统艺术创作规律，以人物为中心，或者在事件中突出人物，或以环境衬托人物，通过人物来传达时代的精神和风貌，以人物之情反映时代之貌。另外一个倾向就是通过对实物的表现来凸显人物和思想。

这一时期第一部大型的理论文献纪录片是由新影厂拍摄，于 1977 年首映的《敬爱的周恩来总理永垂不朽》。这部让许多人掉泪的纪录片荣获了 1980 年第三届电影“百花奖”最佳纪录片奖。同类的大型纪录片《刘少奇同志永垂不朽》、《伟大领袖毛主席永垂不朽》、《朱德委员长活在我们心里》也相继出现，表达了广大人民群众对领袖的深厚情感和对国家前途与命运的担忧。1983 年，新影厂为纪念毛泽东诞辰 90 周年而创作的《毛泽东》，比较全面的评价了毛泽东同志的历史地位和毛泽东思想的指导意义。在电视纪录片方面，1993 年中央台为纪念毛泽东诞辰 100 周年，再次拍摄了大型电视理论文献纪录片《毛泽东》，该片受到广大观众的热烈欢迎，它让人们既看到了毛泽东神圣的一面，又使毛泽东从神坛走了下来，成为一个普通人。中央台 1997 年拍摄的《邓小平》也是理论文献纪录片的典范之作。无论是在结构的安排上，还是在细节的表现上，《邓小平》都独具匠心，成为一部“形象生动宣传邓小平建设有中国特色的社会主义理论”的纪录片。随后，中央台又相继拍摄了《朱德》、《周恩来》、《刘少奇》。这些纪录片通过荧屏得到广泛的传播，形成的影响是电影纪录片所不能够达到的。

在这些以人物为主的理论文献纪录片蓬勃发展的时候，另一种理论文献纪录片悄悄地出现了，这就是以事物、事件为表现对象的纪录片。这和前两种题材的片子既有区别又有联系。以《世纪宣言——从〈共产党宣言〉到“三个代表”》为例。说有区别，是因为它主要表现的是《共产党宣言》在世界的传播和接受的历史，着眼点是这部伟大的著作本身；说有联系，是因为在表现这样一部著作的传播的历史的时候，很难不涉及与此有关的人和事。《世纪宣言——从〈共产党宣言〉到“三个代表”》是理论文献纪录片的又一部宏伟之作。此外，还有此类作品如《百年中国》、《国球沧桑》等。

理论文献纪录片题材的扩展带来的是创作视野的多元化，当我们的纪录片异彩纷呈的时候，才意味着纪录片发展的真正成熟。

三、理论文献纪录片创作理念和创作手法的嬗变

理论文献纪录片的创作以《让历史告诉未来》为标志，经历了前后两个时期。它们在创作理念和创作手法上都有一些变化。

1. 从政论向纪实转变

前期的理论文献纪录片创作，可谓“千片一律”，极端的模式化是最明显的特征。这类片子一般在片首点明一种政治含义，中间按年份逐年逐月、肤浅贫乏地叙述事例，来证明主题定义，结尾则是豪言壮语式的表态。不客气地说，这已经是一种新的“电视八股”了。从《让历史告诉未来》开始，理论文献纪录片更多地采用纪实手段来进行创作，直接记录生活，再现生活的原生态。大型理论文献纪录片《邓小平》采访了几百位当事人和学者，让这些活生生的人来回忆故去的人和过去的事，避免了以前那种全知全能的解说风格，使人在目睹讲述者的神情姿态和感受现场采访气氛的时候，自然地接受了历史。

2. 从宏观议论向微观细节转变

前期的理论文献纪录片侧重于从宏观的角度来展现历史，往往站在一个很高的位置来向观众传达观念，只注重结果而忽略过程的记录。对事件和人物的随意褒贬与结论式的论说使纪录片的权威性和可视性都大打折扣。后期的纪录片更加注意从细节做文章，以小见大，注意通过典型人物、具体事例来展现事物的发展过程，用细节描写来引出和充实大事件。《让历史告诉未来》第七集《为了和平》在记录抗美援朝战争的时候，没有去议论它的意义，也没有去说志愿军如何英勇，而是具体描写了毛泽东面对这件事三天三夜的思考，讲述彭德怀晚上睡不着搬到地上去睡的细节。这样既展现了有血有肉的领袖的形象，也拉近了历史与观众的距离。

3. 从单线条结构向立体交叉结构转变

前期的理论文献纪录片在结构上多采用比较纯粹的单线条线索来构成全片，或者是采用时间线索，或者是采用逻辑线索，或者是采用空间线索等等。单一线索结构法的好处是简单、易懂，但是不免因为角度的单一而掩盖事件和人物的多样性。在后期，立体交叉结构逐渐成为理论文献纪录片创作者们中意的一种方法。这种结构法是具有深度和厚度的网状结构，它可以避免单一线索的局限性，向观众传达意蕴丰富、透彻深刻的意向、情绪和信息。在《让历史告诉未来》中，创作者在以时间线索为主的同时，辅以逻辑

线索，在过去与现在，历史与现实之间大跨度的跳跃，还历史以多棱镜的本来面目。《毛泽东》和《邓小平》这样的片子，既要描述伟人的生平事迹和实践活动，又要展现他们的思想的发展过程和主要的观点，因此，采用复合式结构是必然的选择。《毛泽东》在总体上采用逻辑线索结构全片的同时，每集又各自独立采用相应的结构模式，12 集合起来就是一个完整的体系了。而在《邓小平》中，前 5 集按历史的顺序纵向展开，而在后 7 集中则以他建设有中国特色社会主义理论中的几个代表性观点，以他的活动为线索来横向展开，以主题来构思。这样看似散乱的结构在这里却恰恰是最能立体表现邓小平思想的一种结构方式。

4. 从传播观念向传播信息转变

前期的理论文献纪录片以政论手法为主要的创作模式，其导致的结果就是注重对事先确定好的观念的传播。即使是那些对观众来说很有吸引力的题材，也因为充斥于其中的空洞、干瘪的议论而把观众吓跑了。后期的理论文献纪录片特别重视对文献的挖掘，从那些从来没有面世过的资料里找寻和收集，形成一种"揭秘"的效果。观众在被那些从未知晓的信息所吸引的时候，不自觉地就接受了渗透于其中的观念。在《李大钊》中，披露了许多鲜为人知的照片、实物，有很多东西连专业研究者都没见过。同样，在《邓小平》里面，大量小平同志的同期声的运用，也活化了邓小平的形象。理论文献纪录片首先应该考虑传达给观众以信息、知识，而不是观念。

理论文献纪录片的创作在近年虽然取得了很好的成绩，但问题还是比较突出的。单一关注政治领域而忽视文化领域是明显的问题。我们从一系列的片子中可以看出记录的重心放在无产阶级领袖这一群体身上，而对文化精英缺乏关注。2003 年 11 月 24 日，四川电视台播出了 8 集电视纪录片《百年巴金》，显示出理论文献纪录片突破这种误区的自觉认识。

第四节　人文社会纪录片

中国是一个人文意识十分浓厚的国家，"仁者爱人"的传统从孔子开始一直沿袭到现在。同时，中国的文化传统十分强调"入世"，即关注社会人生，不尚空谈。这些优良的文化基因在纪录片创作中的传承就是创作者对人文社会纪录片的重视。从中国纪录片创作的总体情况来看，人文社会纪录片在量上无疑是遥遥领先的。随着中国纪录片栏目化运动的兴起，人文社会纪

录片更是处于蓬勃发展的阶段，不断有好作品涌现。上海台国际部创办的《纪录片编辑室》和中央台创办的很多栏目成为了人文社会纪录片在南北的两个阵地。

一、人文社会纪录片的内涵

人文社会往往和自然环境是并举的。当我们在这个意义上谈论人文社会纪录片的时候，我们强调的是它所采取的视点和关注的题材，即以人文的眼光去观照世界，着重记录现实人类社会已经发生和正在发生的事件。那么，我们可以把在这一章里讨论的历史文化纪录片、理论文献纪录片、人类学纪录片都归入到里面来。但是，我们这里所说的人文社会纪录片的范畴要比这种广义的概念小得多。所谓的人文社会纪录片，是特指那些以普通人和当下的社会现实为记录对象，主要从人文的角度去反映和展现的纪录片。它特别注意对社会各阶层人群生存状况的记录和反映，具有当代生活的鲜活性和对电视受众的接近性，因此这类纪录片在电视屏幕上是颇受观众喜爱的。观众看到自己的生活被真切表现在荧屏上，在其心中引起的震撼和思索往往是我们所没有认识到的。

二、人文社会纪录片的特点

我国纪录片创作者在人文社会纪录片上用力甚勤，可以说我们天天都可以在荧屏上看到他们对生活的记录和反映。长期的创作实践不断推动着人文社会纪录片的发展演进，进而形成了一些较为明显的特征。

1. 平视社会人生

20 世纪 80 年代中期以来，中国纪录片是作为时代的一个见证人出现的，它首先见证的是改革开放以来中国最普通老百姓的生存状态，是所谓宏大叙事之外的小叙事，是小人物构成的历史。它拓展了官方和权力精英之外的新空间，所以是一种民主精神的体现。它以最基层的老百姓的视角来看这个时代，展现他们是如何理解这个时代的。所以，平视社会人生是人文社会纪录片最重要的创作理念。

平视绝不仅仅是一个观察视点的移动，而是纪录片创作者对纪录片精神和实质深入认识的反映。长期以来，我们的纪录片创作始终受到专题片创作模式的干扰，虽然在理论上解决了纪录片创作者在创作时所应持的态度，但是，实际的创作中，居高临下上帝式的言说方式在许多纪录片中仍然频频出现。而平视就意味着创作者要以普通人的身份深入生活，与记录对象成为知心朋友，平等相处，体验他们的感情，这样才能保证在尊重生活的前提下，

二者在同一角度把握事物，把生活原汁原味地呈现出来，给人以最大的真实感。因为有了平视，《生活空间》与《纪录片编辑室》才会受到广泛的欢迎。“讲述老百姓自己的故事”是人文社会纪录片的核心内涵之所在。

2. 关注现实世界

人文社会纪录片的题材取向具有明显的现实性，这是符合纪录片精神的。在纪录片发展的初期，卢米埃尔兄弟所拍摄的正是现实生活。虽然《火车到站》、《水浇园丁》等所表现的生活是十分有限的，基本是片断式的，但是面对发生在自己身边的影像，观众还是被深深吸引了。在弗拉哈迪使人类学题材进入纪录片创作领域后，纪录片创作一度离开普通观众的生活，去表现“异族”的人群。但是，正如格里尔逊所说，“让公民的眼睛从天涯海角转到眼前发生的事情，公民自己的事情……门前石阶上发生的戏剧性事件上来”是纪录片真正所应该做的。从西方纪录片创作的发展来看，关注现实世界始终是他们的第一主题。美国著名纪录片导演弗里德里克·怀斯曼一生都在记录发生在美国社会机构里的人和事，而被誉为“飞翔的荷兰人”的伊文思的纪录片很多都记录了世界各国发生的重大事件。西班牙打仗他拍《西班牙内战》，中国抗日他拍《四万万同胞》，哪里“热闹”他就拍哪里。

中国纪录片的创作，在20世纪90年代以前，主要关注对象是“群体的人”，如“工人阶级”、“人民群众”这样一些大概念。进入20世纪90年代以后，关注个体的人，关注在现实的社会历史条件下普通人的生存状态和内心世界，逐渐成为国内同仁的共识，这是中国纪录片界在认知上的一大飞跃。如《德兴坊》和《十字街头》这样的作品，把目光投向现实社会中普遍存在的问题和在这些事件中的人身上，来记录在改革开放的大潮中芸芸众生的追求、困惑和希冀。关注现实的作品和边缘题材的纪录片形成了中国纪录片创作的两大分支。从理论上说，纪录片对个人命运的关注，应该延伸到对社会的关注，对生存环境的关注甚至对人类命运的关注上。马克思说，人是社会关系网上的纽结。纪录片由关注人进而关注社会，应是责无旁贷，更是天经地义的。济南的宋是鲁所拍摄的《土地忧思录》、《少年启示录》、《住房见闻录》很好地体现了这一点。

3. 强调叙事纪实

人文社会纪录片十分强调在纪实的基础上运用情节化的叙事手法来记录人和事。纪录片是发现的艺术、选择的艺术、编辑的艺术，它是作者对一件事物的发生、发展过程的记述。特别是对于以人和社会事件为主要表现对象的人文社会纪录片来说，过程就更加重要。有了过程，影片才会生动、可感、具有故事性，才会有一波三叠。生活本身的戏剧性才可能被表现出来，

使纪录片和故事片一样吸引人，甚至比故事片更好看（因为它是真实的）。

人文社会纪录片反映的是身边的人和事，具有题材上的接近性，这是一个优势。但是，也同样是其劣势所在，因为太熟悉了，观众对影像表现的生活会有一定程度的腻味感。我们要吸引观众，还要靠叙事。在这方面，人文社会纪录片有三个特点。其一是形象化的主线，即片子得有一个一以贯之的线索，而且此线索是一个可感的形象，如《半个世纪的乡恋》中李天英回国探亲就是这样一个线索。其二是个体化的人物，即片子的表现对象集中在个人的身上，而不是让人淹没在集体的汪洋大海之中。有的片子只有一个明确的记录对象，如《方荣翔》，有的片子表现的面虽然广点，但仍然把镜头集中在个体对象上，如《呼唤》中的姜念春、杜琼、刘立群三位癌症患者。其三是情节化的叙事，即注重对特定时空下完整、真实情节的记录，如《广东行》对具体场景和一些企业家故事的记录。

4. 贯注理性思维

人文社会纪录片在用人文精神对纪录片的客体进行观照，体现人文关怀的时候，并不排斥理性思维贯注于其中。现在的纪录片创作中，一个比较突出的问题是对纪实主义的偏执理解，这导致了自然主义在纪录片创作中的盛行。如果只是所谓的“跟拍跟拍再跟拍”而毫无思想的拍摄，恰是对纪实主义的最大误解甚至是消解。纪录片也是对现实的创造性处理，这个创造性的处理显然不是指那些和虚构有关的理解，而是说任何纪录片的创作都必须有一定的思想，而不仅仅是对现实事无巨细的机械复制。艺术应该是一把锤子，而不是一面镜子，在关注个人的命运和生存的时候，我们不能忘记纪录片还要超越个人去反映社会的进程。这就需要我们深入体验生活的时候，也要运用理性的思维做出自己的判断，要有自己的观点。纪录片是一种排除虚构的影片。它具有一种吸引人的、有说服力的主题或观点，但它是从现实生活中汲取素材，并用剪辑和音响来增进作品的感染力的。[1] 中国著名的纪录片导演，中央电视台军事部主任刘效礼也认为，电视片成功的背后是真实，在真实的背后是纪实，在纪实的背后是人，在人的背后是观念。[2] 在人文社会纪录片的创作中，放弃理性思维就等于放弃了作品的社会价值和存在意义。《老年婚姻咨询所见闻》和《十五岁的初中生》绝不是毫无目的地在表

① 美国南伊利诺斯大学、南加利福尼亚大学、休斯顿大学、俄亥俄州立大学教授联合编撰：《电影术语词典》（英文原版），第28页。

② 刘效礼、冷冶夫：《纪实论——2000部军事题材电视片实践谈》，第四届中国广播电视学术论文集。

现，而是作者充分意识到这两个问题是社会普遍存在的，因此通过个体化的对象、情节化的叙事来反映它。当我们被人物所感动的时候，实际上也就更深刻地理解了人生，理解了我们所面对的世界。

三、人文社会纪录片存在的问题

缺乏对社会热点问题的关注，特别是重大社会事件的记录是中国人文社会纪录片存在的明显问题。20 世纪 90 年代以来，中国人文社会纪录片虽然取得了长足的进步，特别是对过去那种见事不见人，见抽象的符号化的人不见具体的人的拍摄模式的一种全面的超越。但是，面对沸腾的社会生活，面对改革开放进程中发生的那些轰轰烈烈的重大事件，我们的纪录片作为时代的记录者却失语了。人文社会纪录片要取得进一步的发展，必须深入我们这个时代，深入我们这个社会。社会热点也是西方纪录片的主要选题之一。每年 1 月在法国南部举行的法国国际音像节（FIPA），专门把社会热点大型报道片（GRANDS REPORTAGES）独立出来，与剧情片、系列片、音乐片等并列。其对社会热点的重视程度，由此可见一斑。需要说明的是，这些反映社会热点的西方纪录片，并非都对社会持批判态度，并非全是曝光，其中大量影片只是记录一个公众关心的社会现象。NICK 有一部关于疯牛病的片子，记录的是在欧洲人民被疯牛病搅得惊恐不安的时候，那些从不吃牛肉，而且把牛当神的印度人却对牛顶礼膜拜。一边是印度人载歌载舞歌颂公牛，另一边是大批患病疯牛在英国被宰杀掩埋，两组镜头平行剪辑，表现出民族间观念的不同和科学与信仰的冲突。这部片子曾在西方电影院上映，受到公众的欢迎。

飞速发展的中国为我们提供了大量的选题，事实上一批改革题材纪录片，也在西方引起了反响。北京电视台童莉的《村民的选择》，以河北一个村子选村长的故事，反映出中国农村基层民主建设的进步。这部片子在 1998 年 3 月举行的第 20 届法国真实电影节上受到了广泛关注。时代要我们记录的东西实在是太多了，作为一个纪录片工作者，应该责无旁贷担负起这样的任务和使命。上海电视台在人文社会纪录片创作方面做出了很大的成绩，但是仅仅把目光集中在弄堂里的人身上是不够的。

在人文社会纪录片中，要特别注意伪人文倾向的问题。当我们高举人文主义和人文关怀的旗帜的时候，或许这面旗帜在不经意间悄悄被置换了内涵。平易的纪实手法和一个有动情点的真实故事的结合成为目前人文社会纪录片创作的共同倾向。取材上专门向悲情靠拢，感伤主义成为人文社会纪录片创作的主流美学取向；在采访中进行煽情催动，抛却了对表现对象的基本

尊重和情感交流；表现手段上，也是尽量和煽情相配合。比如拍摄者希望被访者掉眼泪，一旦被访者真的流泪了，拍摄者会立即将镜头推上去，而且盯住不动，反映出强烈的窥视欲，使当事人在事后观看的时候很尴尬。这是一种把纪录片小品化的趋势，在这种趋势下，纪录片有本末倒置的危险，为煽情而煽情，为猎奇而猎奇，从而使得纪录片以平等、人道、尊重、关怀待人的民主意义丧失殆尽。

在这些表现里，我们看到的是人文社会纪录片的反人文倾向。创作者面对弱小的拍摄对象的时候，心底自觉不自觉地滋生出一种优越感，一种处于强势地位的同情。这从根本上来说是一个认识和观念的问题。只有从内心深处真正建立起人文意识，才能在片子中体现出和对象真正的平等来。

第五节　自然科技纪录片

我国幅员辽阔，地形多样，动植物种类繁多，这为自然科技纪录片的拍摄提供了极其丰富的内容。早在 20 世纪 80 年代，自然科技纪录片就成为纪录片创作者喜爱的题材。这一时期的代表作品有：《探索冰川的奥秘》（中央电视台与甘肃电视台合作拍摄，主创人员：贾登文、王娴登）、《攀登珠穆朗玛峰》（主创人员：强巴、董石才）、《远征南极》和《新的使命》（中央电视台）。另外用胶片拍摄的《泥石流》真实生动、惊心动魄。

一、自然科技纪录片的内涵

人类和自然总是相依相存的，人类的发展史同时也就是科技的发展史。自然科技在人类的生活中扮演了十分重要的角色。我们和自然，和自然中的生物，和我们自己发明的科学技术共同存在了千百万年，但是人类并不真正了解就在自己身边，随时出现在我们生活中的自然和科技。随着人类探索世界的脚步不断加快，纪录片的观察视野也同科学技术手段的不断成熟相一致，其范围真正从人类社会本身扩展到自然与科技领域。因而，自然科技纪录片和广义的人文社会纪录片相对，指的是以自然环境和生物、科学技术本身等作为关注对象，记录自然环境、生物和科技与人类之间关系的纪录片。

二、自然科技纪录片的现状和其存在的问题

自然科技纪录片是一个极具潜力的片种。从受众接受的情况来看，自然

科技纪录片在纪录片里算是最大众化的了。中央台的《人与自然》虽然播出了好几次，但是收视率却始终不错。因此，自然科技纪录片本应受到创作者的重视。但实际情况是中国自然科技纪录片在所有的纪录片种类中是较薄弱的。不仅数量少，而且质量也不尽如人意。在第六届四川电视节"金熊猫"奖国际纪录片评选中，中国送选的人文社会类纪录片多达 108 部，几乎占参赛总数的三分之一，然而自然环境类纪录片却只有 24 部。自然环境类纪录片方面，四川台的王海兵的《回家》在 1995 年四川国际电视节上获奖。在国外纪录片评奖中，中国自然科技纪录片获奖的消息更是鲜有其闻。在 2001 年中央台《中国纪录片》栏目播出的 52 部纪录片中，只有 3 部是自然科技纪录片。第八届中国电视纪录片学术奖获奖作品中，自然科技纪录片所占的比例也很小。在这有限的作品里也表现出一些问题。

首先，中国自然科技纪录片偏重对自然风光的表现，忽视对科技探索类题材的开掘。中央电视台 1978 年 9 月 30 日创办的《祖国各地》栏目就有很多是介绍山水风光的。从 1980 年元旦到 1981 年 2 月播出的片子中，自然风光片就有 43 部之多。如《长白山四季》这样的片子简直就是一篇优美的散文诗。这种创作模式一直延续到现在，虽然数量已经大大减少了，但仍然可观。中国搞科技探索纪录片的人屈指可数。在国外，科技探索纪录片的发展却是另一种面貌。英国的《植物的秘密——行走》用高速和缓速摄影机记录下植物一系列复杂和高度活跃的活动，令人大开眼界。英国的侦探兼纪录片导演埃洛尔·莫里斯 1992 年以著名残障物理学家、天才的斯蒂芬·霍金（Stephen Hawking）和他的宇宙科学理论（从大爆炸到宇宙黑洞）为题拍摄了纪录片《时间简史》（*A Brief History of Time*），探讨最深奥晦涩的宇宙科学和哲学玄理问题，取得了相当可喜的成就。我国关于科技的纪录片也不是没有。获得 2000 年中国广播电视新闻奖科教节目一等奖的《盐荒地上的绿色梦》，以生动的画面和专家的讲述，展示了农业科学家改造盐碱地的设想及获得的成果。另外几部片子，如《粟瘿揭秘》用了大量的显微镜头，将科学家关注的生态农业成果展现出来。显微摄影带来的视觉美感，及编导用音乐音响烘托气氛，使这部影片生动有趣。《DNA 的秘密》，也用了很多电脑制作的图案画面。目前在中央台第一套节目《见证》栏目里也有我们自己拍摄的科技探索类纪录片，这是一个很好的开端。

其次，动植物题材在中国也是长期被人忽视的。拍摄动植物投入大、周期长、甚至危险性也很高，对设备的性能也有较高的要求，拍摄起来有一定的难度。法国拍的《鸟与梦飞翔》是对鸟类迁徙的全程记录并在其中反映鸟类所面临的问题。在拍摄前，摄制人员用了一年的时间跟随鸟儿进行活动，

和这些鸟儿混得很熟，保证了后期拍摄的顺利进行。在拍摄的时候，摄制人员过沙漠、涉汪洋，异常辛苦，但是，拍摄出来的片子的确很让人感动，鸟儿在摄制人员眼中分明就是人！国内电视台的一些编导在动物题材的拍摄上也做出了一定的成绩。王海兵的《回家》、郝建的《峨眉藏猕猴》、王石林与赵新民的《衰扁的鹭鸶》都分别获得了国际国内纪录片的奖项。

第三，反映环境问题的纪录片在中国刚开始发展。成都电视台的青年纪录片编导彭辉以一部《空山》一举成名后，花费三年时间拍摄了旨在反映守护青藏可可西里藏羚羊的“西部野牦牛队”的片子《平衡》，获得了第七届中国纪录片学术奖二等奖。随着中国经济和社会的进一步发展和全世界对环境问题的重视，环境问题必将成为我国面临的巨大挑战。在我们醉心于拍摄那些美丽迷人的自然风光的时候，也要看到生态环境被破坏和恶化的事实。获得 2002 年中国广播电视新闻奖长纪录片一等奖的《新疆生态环境启示录》就全面细致地记录了新疆生态环境恶化的现状，党和国家与当地政府为改善生态环境所做的努力及取得的成果。

现在，自然科技纪录片在中国正在引起越来越多的人的注意。2003 年第 7 届四川国际电视节上自然及环境类纪录片评奖中，广西台拍摄的《海边有片红树林》获得大奖，北京科学教育电影制片厂摄制的《天鹅》获得评委特别奖，四川台拍摄的《萨马阁的路沙》获得最佳短纪录片奖。虽然只在十个奖项中取得三席，但在以制作水平和艺术成就为评价标准的国际电视节上有此表现，也殊为不易，这说明我们的作品获得了国际上的认同。在这届电视节上，还专门设立了一个奖项“环境保护电视节目大奖”，重点关注我国纪录片的薄弱环节。两个月的时间里，组委会共征集到 137 部作品。其中，四川台的《平衡》，中央台的《鳄鱼塘》，广西台的《海边有片红树林》，河南台的《西寻沙尘暴》，新疆台的《回家的路有多长》以及中央台的《雪山新路》等六部片子获得一、二等奖。我们从这里看到了我国自然科技纪录片的整体实力，也看到了自然科技纪录片崛起的曙光。我国纪录片创作者要在自然科技纪录片上继续努力，争取在较短时间里在质和量上都有一个较大的突破。

三、自然科技纪录片创作需要注意的几个方面

第一，要注意前期的准备与团队的合作。要把一种生物的生存方式，某一科学成就和理论以适当的方式展现出来，需要各种不同的专家的共同合作，其中动植物专家和优秀的摄影师是必不可少的。在《鸟与梦飞翔》这部片子中，制片人兼导演贾克斯·佩兰组织了 5 个摄制组，450 名工作人员，

包括17位飞行员，14位摄影师，历时3年，足迹遍布五大洲，穿越40多个国家，才完成这部鸟类史诗般的作品。如果没有周密的准备和团队合作的精神，这是无法想象的。

第二，要注意故事化的讲述方式的运用。自然科技纪录片应该是一个精彩的故事，而不是在给观众上一堂科教或生物课。因此，拍摄和编辑的过程中，就要注意对细节的重视，对个体进行观照，片子的节奏要有张有弛。在《鸟与梦飞翔》中，我们可以看到灰雁被小男孩从河中的渔网中救起，腿上带着残留的破渔网飞向自己的集体，而最后，这群灰雁又回到了这条小河，又遇到了小男孩。自始至终，镜头都对准了鸟这一个体。在片子中，鹦鹉自己打开笼子飞走，受伤的小鸟被螃蟹吃掉，两只鹤在夕阳照射下的沙漠里翩翩起舞等细节使片子高潮迭起，趣味盎然。在《小宇宙》中，我们也可以看到昆虫眼中的世界：雨点落地如敲鼓，鸡叮蚂蚁像打桩。也可以了解到蚜虫向蚂蚁行贿以驱逐瓢虫的腐败行径，影片还展现了毛毛虫排队像火车，蚂蚁亲嘴相濡以沫，蜗牛做爱如胶似漆（本片的高潮，同时响起咏叹调式的主题歌）等精彩的场面。

第三，要注意视听语言的运用。自然科技纪录片绝不是一种枯燥的说教，它的艺术魅力要靠优美的视听语言来展现。只有画面、声音吸引观众，你所讲述的故事才能感动观众。《小宇宙》全片没有解说词，但是构图精巧的特写镜头赋予昆虫活力，使观众身临其境，而片子中的配乐如同生命的赞歌和全片内容浑然一体。在《鸟与梦飞翔》中，音乐担当了和鸟儿交流的任务。无论是在它们遇到困难的时候，还是它们享受团聚的时刻，还是被偷猎者击中从空中垂下的一瞬间，音乐都会适时出现，沟通鸟儿与观众的心灵。《越冬》（江西台）一片中也十分注意视听语言的运用。我们随时都能够感受到那来自自然的美：白鹤优雅的身姿，漂亮的羽毛；鸳鸯戏水，耳鬓厮磨的感人场面以及微风拂动一望无际的绿色草地时的美丽画面。

第四，要树立一个观念，即自然科技纪录片所表达的是一种人文关怀。拍那些动物，实际上是在拍我们自己的心灵。国际自然电影电视节组织主席M·A·帕萨·萨拉斯在第七届四川国际电视节“国际著名纪录片制作人论坛”上讲到，自然影片绝不只是动物、鸟、树和昆虫的近镜头、非常近的镜头和放大镜头，还有被称作自然精神的东西——自然奇观。他还谈到人类进入野生动物的私生活是否道德的问题。我们拍自然科技纪录片应该要在一种平等的基础上和对象交流对话，而不应是窥视。在与那些动物植物进行交流的同时，我们会体会到，人、动植物，虽然生命形式千差万别，其实在本质上是一样的。透过自然科技纪录片，我们也多了一扇审视自己的窗口。《回

家》(四川台)中讲的是人工饲养的大熊猫返回大自然的故事，片子里充分表现了人和动物之间那种东方式的相互依恋的情感，大熊猫在作者的眼里和人并没有分别。在《小宇宙》里，我们从镜头里看到了生存的意义以及人性的光辉。既然人的身上可以看到不少兽性，那么在鸟兽昆虫的身上，也该能看到一点人性吧——我们看到一只蜣螂推着粪球执著向前的时候，看到它不动声色地选择了上坡路因而一次次前功尽弃的时候，我们感受到的是阿甘式的从容和信心，以及西西弗斯式的光辉！

第六节　人类学纪录片

人类学纪录片是现代意义上纪录片的开始。当弗拉哈迪 1922 年拍摄了表现爱斯基摩人生活的《北方的纳努克》后，以纪实为主要表现手段的纪录片和以虚构为主要创作手法的故事片开始分道扬镳，最终形成了纪录片在世界范围内的勃兴。可以说，人类学纪录片是所有纪录片中最早形成、最具有国际性、最能为不同民族的人共同欣赏和理解的。从纪录片创作的实绩来看，人类学纪录片也取得了较为辉煌的成就。在许多电影电视节上，人类学纪录片时常是评委和观众注意的焦点。其中影响甚大的风城国际纪录片节(Windy City International Documentary Festival)就是以人类学纪录片为主体的。

中国的纪录片创作历史比较短，而人类学纪录片的历史就更短了。人类学纪录片这个概念是 1985 年才由西方传入我国的。当时，担任国际影视人类学委员会主席的加拿大蒙特利尔大学教授埃森·巴列克西(Asen Balikci)访问中国，这个片种才被介绍到我国。但是中国的纪录片创作者对这个片种却表现出超乎寻常的热情，在很短的时间里，人类学纪录片就在中国卓然而立，不但最先而且连续在国际电影电视节上获得奖项。这表明，人类学纪录片具有很强的人类沟通和交流的共性。在这个意义上，人类学纪录片真正实践着美国学者阿兰·罗森沙尔在《纪录片的良心》一书序言中所说的“阐明抉择，解释历史和增进人类互相的了解”的责任和使命。

一、人类学纪录片的含义

人类学纪录片，顾名思义是由人类学和纪录片两者结合构成的，二者密不可分。人类学(Anthropology)是 19 世纪在西方兴起的一门科学，专门

对一个民族的人种、社会构成、文化等进行社会研究。它是一种深入细致地描写和分析人类行为的科学方法，这种描写和分析建立在现场长期观察和研究的基础上。20世纪初，人类学由西方传入我国。人类学纪录片既不同于人类学传统的文字表达方式，也区别于一般的纪录片。从内容上来看，人类学纪录片是人类学的、理性的，属于一种学术成果。在这个意义上，人类学纪录片与人类学书面文字等同，而与一般的纪录片有异。从表述形式上来看，人类学纪录片又是形象的、生动的、鲜活的，从而与传统的书面著作有异，而与一般的纪录片等同。因此，我们说人类学纪录片是科学与艺术的完美结合。人类学是内容，而纪录片则是形式，人类学纪录片就是用影像来进行人类学研究的一种成果。

当然，我们上面所说的人类学纪录片是一种严格意义上的概念。实际上，从人类学纪录片的源头《北方的纳努克》开始到现在，就有很多的非人类学专业研究人员在进行人类学纪录片的拍摄。我们此处所言的人类学纪录片是从更宽泛的意义上来说的。它不单单是指那些由人类学家拍摄的，作为一种人类学研究成果而存在的纪录片，更多的是指蕴涵有人类学因素和内容的纪录片。在中国，这种人类学纪录片占有重要的地位。另外，人类学纪录片中的“人类”概念，也和通常理解有些区别，它更多地具有“民族”的意义。人类学纪录片和人文社会纪录片的区别，体现在人类学纪录片主要把目光投向相对于一个社会主体民族以外的那些民族，而人文社会纪录片则把注意力集中在社会的主体民族上。这是在本书中需要特别指出的。

二、人类学纪录片在中国

人类学纪录片在中国发展的历史虽然比较短暂，但是人类学纪录片的创作却是十分活跃的。在中国的北部、南部、西部等各个不同的区域，人类学纪录片几乎同时崛起，都取得了相当突出的成就。

首先，从中国纪录片在国际影视节获奖的情况来看。毫无疑问，人类学纪录片在这些获奖纪录片中占据着绝对的优势。早在1988年，上海台拍摄的《摩梭人》就获得上海电视节“白玉兰奖”。1991年我国第一部在国外获奖的纪录片是康健宁和高国栋合作拍摄的《沙与海》，“亚广联”在授奖时说它“出色地反映了人类的社会特性以及全人类基本相似的概念”，“有助于本国的发展”。[①] 这部片子的人类学意蕴是很明显的。同年，《藏北人家》获得了第一届四川国际电视节“金熊猫”奖。这部片子是比较典型的人类学纪录

① 《中国电视》，1993年第4期，第26页。

片。自此以后，人类学纪录片的创作更是一发不可收拾，作品也频频在国内外得奖。从1990年到2000年，中国共有近20部纪录片获得国际大奖，其中人类学纪录片有12部之多。其中《沙与海》、《深山船家》、《最后的马帮》、《三节草》、《神鹿啊，我们的神鹿》等获得了国内外高度的评价，数次入展国际影视节。人类学纪录片对人类普遍面对却又异彩纷呈的生存境遇、生存状态、生活方式的记录，以及它对于文化差异和区隔的超越所带来的跨文化沟通效应的关注，都吸引着大批影视纪录片工作者。

其次，人类学纪录片在中国的兴起并非是由某个中心向其他地域扩散，而是在不同的地域几乎同时崛起。这是一个很有意思的现象。从中国艺术创作的传统来看，几乎都是从一个中心进而辐射其他地方，但是人类学纪录片却打破了这个传统。20世纪80年代末90年代初，人类学纪录片如同火山爆发一般从电视台一批编导手中涌现出来。宁夏台的康健宁所创作的《沙与海》为我国首次夺取国际纪录片的大奖。反映汉族独特文化传统和特定生存方式的《阴阳》在国内也颇受好评。地处边陲的新疆台在人类学纪录片的创作上一点也不比其他台逊色。伊犁电视台的宋协葆拍摄的《赤土》在日本放映的时候引起了轰动，日本人不相信中国在80年代末会有这样好的作品出现。后来宋协葆又拍了表现哈萨克牧民春季迁徙的纪录片《绿原》。处在中国电视发展前沿北京和上海的纪录片创作者也对人类学纪录片给予了足够的关注，并取得了很好的成绩。中央台的孙增田和陈晓卿分别拍出了《最后的山神》、《龙脊》这样优秀的作品。上海台的宋继昌也拍摄了《茅岩河船夫》等人类学纪录片。20世纪90年代后期更多的女性也开始进入人类学纪录片的创作领域，四川的冷杉就是其中的一个代表。她所拍摄的《桃坪羌寨我的家》在1999年第18届法国“人类学电影节”上，从600多部参赛影片中脱颖而出，获得了最佳短片奖。

人类学纪录片在大江南北迅速崛起，不仅使中国纪录片创作的热潮涌起，而且促进了纪录片这种深蕴人文内涵和文化品格的影视类型在中国的形成和发展，构成了在影视这种大众文化的肌体中精英文化合理生存的奇景；更重要的是从纪录片的发展来看，人类学纪录片的兴盛所带来的是纪录片创作理念的突破和创作手法的进步。可以说正是有了人类学纪录片创作的实践，才为后来的《望长城》在纪实手法上的全面革新奠定了坚实的基础。

三、人类学纪录片的创作特点

人类学纪录片由于其悠久的历史传统和深刻的文化内涵，以及诸多具有精英意识的创作者的参与，和其他种类的纪录片相比较，它在创作上显现出

明显的特征：

（1）创作理念上，人类学纪录片把目光投向人类生存表象的背后，力图挖掘和记录各个不同民族的生命轨迹和心路历程，进而探讨人类文明渗透于各民族文化不同状况中的历史性差异和不同民族在同一时空下的相互碰撞。

从弗拉哈迪拍摄《北方的纳努克》开始，人类学纪录片就形成了以严肃认真的态度对待拍摄对象的传统。他坚定地去表现爱斯基摩人的生活，"是由于我的感触，是出自于我对这些人的钦佩。我想把他们的情况介绍给人们"。因为"白种人不但破坏了这些人的人格，也把他们的民族破坏殆尽。我想在尚有可能的情况下，将他们遭受破坏之前的人格和尊严展现在人们面前"[①]。因此，人类学纪录片就不仅仅要反映现象，更要让人们理解那些奇异风俗和不同文化背后更为深刻的东西，否则就容易滑向单纯追求惊奇和娱乐的猎奇片。英国著名导演查理·奈恩曾说，在过去二百年到三百年的历史中，西方形成这样一种传统：人们对于一些事情总希望知道得一清二楚。所以，创作者拍纪录片也应该交代得清清楚楚。我国的纪录片工作者在进行人类学纪录片创作的时候，也总是以人文关怀的视点，力图对人类的生存处境进行观照，探寻人类精神，显示出较强的思考深度和理性光辉。孙增田反映鄂伦春族和鄂温克族生活的两部纪录片，都浸透了他对这两个民族历史和命运的深切思考和体察。通过纪录片，我们能够深深地感受到，作品已经深入到了两个民族的血脉之中，展现出他们在现代文明和民族传统的剧烈碰撞和交融之时民族心理的深刻裂变。人类学纪录片不仅仅要给人惊奇，更重要的是要让人感动！

（2）题材取向上，人类学纪录片热衷于边缘题材。西方人类学纪录片关注的是边缘民族，选材多是北极、非洲、美洲、澳洲和亚洲。比如 1998 年在北京举办的"法国人类学电影周"上，展映的法国作品有：记录非洲多妻制的《区长家的故事和账务》（*Eliane Latour*）以及《奥纳人——火地岛上的生与死》（*Anne Chapman*）、《瓦哈里的故事》（*Jean Monod*）、《我们的土地——伊格卢利克》（*Bernard Saladin Anglure*）、《闽西客家游记》（*Patrice Fava*）和"真实电影"的创始人让·鲁什的《圭·邦戈盐穴》（*Jean Rouch*）。这在西方是非常普遍的现象。这里面除了此类题材本身所具有的因"陌生"而产生的吸引力外，创作者希望借记录远离西方现代社会形态和主流文化的边缘甚至原始民族的本真生活状态，促使人们对西方社会自身进行反思，参与到人类发展的思考中，再次寻回已经失去的精神家园。这样的

① 埃里克·巴尔诺：《世界纪录电影史》，中国电影出版社，1992 年版，第 42 页。

一个传统在中国就转变成对少数民族和民俗、民风以及民间艺术的关注。从《摩梭人》开始，记录藏北牧民生活的《藏北人家》（王海兵）、展现火焰山一户子孙三代维吾尔族农民之家生活的《赤土》（宋协葆）、表现瑶族人民日常生活状态以及孩子们在艰苦的环境中的求学历程的《龙脊》（陈晓卿）、从一位鄂温克女画家柳芭眼中记录鄂温克族生活的《神鹿啊，我们的神鹿》（孙增田）、追寻一千年前消失的王朝的《寻找楼兰王国》（杜培华）、从一位汉族女子视点记录泸沽湖摩梭族生活的《三节草》（梁碧波）等，少数民族题材一直是中国人类学纪录片拍摄的主要内容，从未中断过。目前，人类学纪录片的题材取向正在悄悄发生变化。西方的人类学纪录片工作者不仅仅拍摄边缘民族，而且开始关注西方民族自身的生存状态。中国人类学纪录片也从拍摄少数民族开始关注汉族生活状态，这无疑是一个进步。在这方面，《阴阳》（康健宁）、《远去的村庄》（王小平）、《山里的日子》（王海兵）做出了可贵的探索。特别是独立纪录片制作人群体的兴起，为人类学纪录片注视当下的社会提供了另外一种视角。

（3）纪录手段上，人类学纪录片多使用“直接电影”手法。这种拍摄理念的核心是：尽量让镜头前原生态的事实在影片当中进行直接表达。它在西方被称作“墙上苍蝇式”。也就是说这种拍摄手法强调在一定的距离内以纯观察的方式来记录对象的活动，就像一只停歇在墙壁上的苍蝇一样，不动声色地冷静客观地记录在镜头前所发生的一切，尽量避免对拍摄对象的干扰。这就要求拍摄者深入到所要面对的人群中去，和他们进行深入交流，取得他们的信任，最大限度地减小因摄影机进入而带来的生活变形。在具体的拍摄技巧上，人类学纪录片强调跟踪拍摄，一般不采用事先拟定的脚本来指导拍摄；十分重视同期声的拾取，反对过多的解说词甚至完全不用解说词。“直接电影”的手法在拍摄人类学纪录片的时候具有很多优势，给人留下的思考和解读的空间很广阔，体现了对人的自由的充分尊重。但是，在面对复杂的事件特别是对于那些历史背景和内幕关系错综复杂的题材时，“直接电影”所具有的现象学优势在叙事上就显得捉襟见肘了。所以，在人类学纪录片的创作中，手法的运用逐渐出现多元化的趋势。但是，人类学纪录片一定要避免在拍摄过程中一些“再构成”手段的任意运用。在《北方的纳努克》里，弗拉哈迪为了再现爱斯基摩人已经消逝的生活，指示他们按照自己的要求表演，比如修冰屋、猎海象等，而又未加以说明。据文献记载，纳努克一家为了配合弗拉哈迪住进久已不住的冰屋，他的妻子却因此而冻病了。1992 年 9 月 30 日和 10 月 1 日，日本广播协会（NHK）分两次播出一部名为《禁区——喜马拉雅深处的王国：姆斯丹》的纪录片。4 个月后，《姆斯丹》被

揭穿有造假，据《朝日新闻》的调查，此片里的造假（包括自己扮演、委托扮演、臆造、替代）共有19处之多，NHK承认有14处。这件事在日本引起轩然大波，通过激烈的辩论，最后得出的结论是：在纪录片里任何虚假和捏造都是不能容忍的，但是在扮演的度上却没有取得统一的认识。

我们认为，人类学纪录片作为一种记录人类生活实境的有力工具，必须保证它的真实性、文献性。应该排斥任何形式的造假行为，所有的再现都必须明确地告诉受众，并且再现必须和已经逝去的生活吻合，要取得表现对象的认同。

对纪录片进行分类是一件十分困难的事情。显然，我们会在本书的分类中发现某两类纪录片出现交错的现象。其实，在人文学科里进行分类研究要完全避免这种情况基本上也是不大可能的。我们尽量对各类纪录片给予明确的界定，以便于对各类纪录片有一个大体上的认识。随着社会生活的发展，科技手段的日新月异，纪录片的类型也越来越呈现出向更加多元、更加复杂的方向发展的趋势。本来，纪录片作为我们对自然和社会进行影像把握的手段就决定了它极其丰富和复杂的内涵。这一点，我们在认识纪录片类型的时候必须要明确。

课后习题：

一、名词解释

1. 汇编影片（compilation film）
2. 人文社会纪录片
3. 自然科技纪录片

二、简答题

1. 依据纪录片所表现的主要题材、内容倾向，可以把纪录片分为哪些类型？

2. 人类学纪录片与人文社会纪录片的区别在哪里？

3. 新闻纪录片的特点是什么？有哪些代表作品？

三、论述题

1. 结合《望长城》的拍摄过程，分析其在历史文化纪录片中的地位和影响。

2. 请回顾并厘清理论文献纪录片的创作理念和创作手法的嬗变。

3. 请结合相关案例，谈谈你对某些人文纪录片的“伪人文”和“反人文”倾向的看法。

第四章　纪录片的基本特征

电视纪录片是通过非虚构的艺术手法，直接从现实生活中选取形象和音响素材，直接地表现客观事物及作者对这一事物的认识的纪实性电视片。纪录片的本源是人的历史和现实的存在，是此刻当下，也即历史和现实的统一。因为一切历史都是当代史，即便是历史题材，也是站在今天我们的视野范围去读解。纪录片的本质是真实，它记录的是以人为中心或以人的价值取向为中心的真实而非臆造的世界。它的本质特征是视听形象纪实性。

第一节　影像纪实本性

纪录片的一个最基本的特征就是它的非虚构性，这是它与其他影视艺术区别的要点。纪录片是以现实逻辑为结构前提的，它处理的是现实素材，它对现实中的人和事负有责任。所以它不允许捏造，不允许以个人的想象来替换现实存在。这种非虚构性既取决于其物质特性，即摄影影像与被摄物体的同一，又取决于记录者的主观认识。

一、影像本性

纪录片的表现形式从一开始的画面配音乐及解说（即电影阶段），到后来实现的声画一体（自然音和人物语言实录的实现），每一发展阶段都与其物质功能——照相本体性密不可分。电视主要由文字、画面和声音三类符号组成，综合性符号形式的信息被节目制作者和无线电视台（发送者）“编码”传送，然后被观众（接受者）“解码”。其编码过程主要由现代电学、光学、化学、机械学共同作用而实现，具有“复制”功能。也就是说，电视作为传播媒介将具体的事物展现在观众的面前，看电视的观众面对屏幕上电子拍摄反映出来的现实，犹如实际体验到了一般，这种体验被称为“物理的现实性”。电视的这种再现物象原貌的特性，有效地实现了纪录片所需要的记录

物象客观自然的真实形象的目的。德国电视理论家克拉考尔曾指出，"电视特别擅长于记录和揭示具体现实，因而现实对它具有自然的吸引力"。另一位极有影响的法国电影理论家安德烈·巴赞，也在《电影是什么》这部论著中指出，"摄影的美学特性在于揭示真实"。并在 1945 年发表的一篇著名论文《摄影影像的本体论》中指出，"摄影与绘画不同，它的独特性在于其本质上的客观性。况且，作为摄影机眼睛的一组透镜代替了人的眼睛。在原物体与它的再现物之间只有另一个实物发生作用，这真是破天荒第一次。外部世界的影像第一次按照严格的决定论自动生成，不需要人加以干预，参与创造。摄影师的个性只是在选择拍摄对象、确定拍摄角度和对现象的解释中表现出来；这种个性在最终的作品中无论表露得多么明显，它与画家表现在绘画中的个性也不能相提并论。一切艺术都是以人的参与为基础的；唯独在摄影中，我们有了不让人介入的特权"。可见，电视屏幕上的影像天然地具有削弱人为的主观色彩，最大限度地给人们以"真相"的可能性。

同时，这种影像纪实的实现也离不开观众的解读，即前面提到的"解码"过程。观众在观看时，是处于一种十分积极的状态的，在对纪录片这种隐瞒了叙述主体的电视文本的解读过程中，观众出现了直接目睹行为和事件的发生的幻觉。由于这种幻觉至少在表面上是未经加工和整理的，所以留有许多意义的空白，观众的解读是一个不断填补空白的过程。这样观众所赋予作品的意义往往超出了原意义的范围，观众不自觉地扮演了解读者和创造者的双重角色从而进一步实现了纪录片的影像纪实。

二、真实性

人类对艺术的需要，在很大程度上是对真实的需要。人类对真实的需要和崇拜，是对人生实在性的追求。没有了真实性，人生就失去了依附和参考。作为纪录片的本质特征，失去真实，纪录片也将失去生命。从前面所引用的巴赞和克拉考尔这两位电影大师的话已不难看出，他们都把逼真地反映物质世界当作是电影的本质特征之一。绝对的真实是不存在的，纯粹的客观真实对于个体来说是不可见的，它们表现在人类的符号真实上。电视无疑是符号真实的一个承载工具，我们在纪录片中所见到的只能是符号真实。电视在表浅的层面上，用类似于我们通过视听的感受，解释经验的方式再现现实世界。我们所得到的电视经验是经电子媒介中介过了的，也就是被筛选和编辑过了的信息，其再现的任何时刻都只能有一个单一的视点，也即巴赞所言的，要"选择拍摄对象、确定拍摄角度和对现象的解释"。巴赞又在另一篇论文《真实美学》中明智地指出："一切艺术，即使是最现实主义的艺术也

摆脱不开共同的命运。它不可能把完整的现实捕入网内，它必然漏掉现实的某些方面。无疑，技术的进步和运用的得当会使网孔变得细密，然而，仍然需要在各类现实事物中进行一定的选择。”更何况摄像机的闯入本身就构成了对生活原生态的破坏，拍摄中，为了获取有价值的素材，创作者有意无意地介入时常加重了这种破坏的程度。而面对摄像机，几乎所有拍摄对象都会有意无意地戴上相应的角色面具。因而在客观上，影像纪实也是有局限的。可以说，影像最大限度地保证了现象的真实，但不等于真实。真实体现在人们对真实的理解和把握上，这种理解与把握又是个历史性的、阶段性的过程。钟大年认为“真实是个变量，是人介入现实存在的结果。从哲学意义上讲，‘真实’是人们对物质存在的内涵的判定；从美学意义上讲，‘真实’是一个关于现实的神话”。安东尼奥尼在他的《云上的日子》里说，每一种真实后面都还有一个真实，循环往复以至无穷。这个画面给人的印象非常深刻：一个摇镜头，里面的人物在往后移，往后移……在这句话说完之后，这个人物已经隐入了光的黑区，整个脸是黑的。画面的喻义告诉我们，最后我们看到的是一个黑洞，是一个永远看不到的地方，这就是他对真实的一种思辨。什么叫真实，最后的真实是看不见的。从空间来说，真实就是角度，从时间来说，它是一个无限接近的点。那么，我们讨论的真实是什么？或者说，纪录片中的真实是什么？

从新闻的角度而言，真实有两个存在的层面，即事实层面与价值层面。就事实层面而言，其对象必须是一个现实事件——现实社会中正在发生或变化的，它不容干涉，更拒绝创造，只能被发现，它从质料的角度决定了新闻存在的基础。引入价值层面，是因为新闻是一种社会存在，事实必须经过人的发现、整理并进入大众媒体才能成为新闻。而这种价值又是不确定的，它要与一定的社会意识形态结合在一起，这里存在着“合法的偏见”，并且它的实现还要受控制者、传播者、传播媒介和接受者的影响。但并不能因此而在价值层面上否定真实，各国的新闻工作者都在为达到真实而努力。这两个层面的真实同时也都存在于纪录片的价值体系之中，二者在事实层面上甚至是基本一致的，而在价值层面上则有区别。比如新闻讲究时效性，但许多纪录片却可能不够及时或不新鲜。如《最后的山神》、《北极动物王国》等就是如此。就这一点说，纪录片的选题要比新闻宽泛自由得多。

从艺术的角度而言，真实也是艺术的生命。我国清代文论家刘熙载曾说“诗有借色而无真色，虽藻缋实死灰耳”[①]；法国现实主义大师巴尔扎克也说

① 刘熙载：《艺概》，上海古籍出版社，1978年版，第65页。

"获得全世界闻名的不朽的成功的秘密在于真实"[①]；黑格尔认为："艺术的特征就在于把客观存在（事物）所显现的作为真实的东西来了解和表现。"[②]但这种真实是一种"艺术真实"，它反映生活的真实，却不等于真实的生活，它允许虚构和夸张，追求的是生活美的理想。它是艺术家在生活真实的基础之上，按照其审美理想和生活逻辑，对生活材料加以艺术概括、加工、提炼，进行艺术创造的结果。它有着比生活真实更为丰富而深刻的内涵，它不仅充分显示着生活的外在状态，而且揭示着生活的深层本质，表现着人生的真谛，体现着人类永恒的审美追求（这一点也是纪录片应追求的境界）。它是一种假定的真实，是艺术家发挥想象虚构出来的，是一种现实真实与内蕴真实的统一，它将再现与表现融为一体，经过艺术创造而达到真、善、美的统一。

由于纪录片既包含了新闻的某些特征，又具有艺术的某些特征，纪录片的真实也可以看成是这两种真实以特有的方式的结合。它以"质料"的真实为前提，即在纪录片画面上出现的影像，理应是现实生活中确实存在的真人、真事、真物及真实的时空状态所构成的；以展示生活的真实流程和具体情况为主，努力"再现"生活的原貌，同时，它也需要题材的选择，结构的安排，细节的捕捉、镜头的运用、造型的设计、节奏的处理、编辑的艺术等等。甚至，有时它也需要对生活纪实画面给予艺术的超越与升华，比如《西藏的诱惑》。它给予人的是"生活真实感"，使观众的感觉可以与现实合二为一，而不是生活本身的原生态。真实感是指事实在经过再现之后所达到的可信程度，其中包括诸多因素——人物言行神态、事件发展、现场气氛和物件细节的视觉、听觉形象等等。这里仍需强调的是"质料"的真实是其底线。

三、主体的自觉性

电视也可以产生虚构和表演的艺术，即镜头前出现的是一个假定的虚拟世界；同时，纪录片是选择与编辑的艺术。所以说，影像纪实本性的实现不仅需要物质角度的照相本性，还需要精神特性，也就是创作者的主观性，因为决定再现什么、怎样再现的是人。

1. 创作者的认识

首先，这种主观性是一种无法回避的客观存在。任何一位创作者，无论他如何有意识地想置身事外，但他的到场就已经无可避免地介入了这个实际

① 《外国文学参考资料》，高等教育出版社，第557页。

② 黑格尔：《美学》第一卷，商务出版社，第200页。

的现实存在。而同时，创作者是个社会的人，他承载着一个民族的文化传统和他所生长的环境给予的意识形态，这就使一部纪录片从思想内涵到感情倾向，从美学追求到技巧手法，都或深或浅地具有了民族的及个人的色彩。比如对希特勒，是仰拍表现他的“尊严与伟大”，还是俯拍体现他的丑陋，还是平视力图说明这只是个普通的人，哪个是“真实”？这就取决于创作者的意识形态。纪录片与新闻片是不同的，它不仅要弄清所谓的5W，还要去进一步探求这一事件为什么会发生，以及发生了的事件之间的内部联系，正是这种探究使得那些新闻素材具有了史料价值。在寻求答案的过程中，作品产生了，作品的意义也同时产生了。

其次，这种主观性是创作者对纪录片的主观认识，即纪录片是什么，为什么拍纪录片，怎样拍，如此等等。也就是创作者对纪录本性的认识，对纪录片基本的艺术规律和创作手段、形式的认识。只有创作者有了较为明确的认识的时候，才能自觉地、有意识地去把握它。创作者要主动地遵循纪录片的艺术规律，以实现纪录片自身的价值取向与社会功能。也就是说，纪实本性的实现既源于它的视听形象本性，也取决于创作主体的主观意识。纪录片的创作主体，他的镜头面对的必须是真实的世界，甚至要是现在的存在，他要把这一存在原封不动地“搬”到观众面前。问题是，真实是个存在于多重维度中的概念，任何一种“搬运”都无法绝对复原。巴赞甚至也认为：“为了真实总要牺牲一些真实。”有人把这种真实比作传说中的“会唱歌的苹果”，虽然永远也找不到，但创作者要做的仍是最大限度地接近它，运用人类的智慧，在绝望和执著的探寻中把自己锤炼成艺术家，实现纪录片最根本的美学特征——记录真实。这一过程需要创作者不断提升的修养、能力、道德观念，坚持不懈的进取精神；需要给予拍摄对象以真诚平等的理解和尊重，以心灵、情感去整合拍摄素材；需要创作者保持清醒的头脑和理性的认识。既要有记录真实的职业良知，又要在保证客观纪录的基础上揭示深刻的内涵，在努力实现客观真实的基础上，体现主观真实。

2. 主体认识的实现

从创作主体上看，创作者的创作意向的实现度是由各种复杂的知识结构与特定的意识形态、价值观念所决定的。丰富多彩的现实生活本身就蕴含着美的意义。创作者要对生活美进行认识、体悟，并在创作当中对生活素材进行选择和处理，最后才能升华为一种情思。这需要创作者具有不凡的开掘主题、组织材料和构思的能力。需要艺术的想像力和广泛的知识与兴趣。同时，创作主体的拍摄手段和利用现代科技的水平，也制约着这种创作意向的实现度，比如采用多机位同时拍摄以及长镜头的时空流动的形式，以足够的

时空提供一个由形象、声音、环境氛围、心理氛围所组成的场信息结构，比如运用航摄、水下摄影、显微摄影等技术来扩展和延伸人们的视野等等。

同时，创作者的创作意向的实现度还要看其是否从对现实对象的描绘中呼唤出了一种更为丰富的艺术形象。一部有着丰富意象的作品，一部能揭示深刻内涵的作品，才算是成功优秀的作 品。比如王海兵在谈纪录片《山里的日子》时说，“我追求一种客观纪录与主观表达相结合的样式，就是希望能在纪实的基础上力图艺术地把握生活，传达出我对这样一种生活的认识与理解，传达出我的感悟与评价。然而意象和内涵，情感与思考，又不能是直接的、生硬的、浅表的，于是我选择了画家罗中立这个人物”。这种主题与艺术形式的形成，需要独辟蹊径的体现角度，需要“源于生活又高于生活”的艺术创作规律，通过运用铺垫、利用矛盾、抓拍高潮等叙述方法，通过对典型环境和典型人物的选择以及透过现象挖掘本质等等一系列艺术元素的组合作用，使影片所唤起的现实比所描绘的现实更为丰富。

另一方面，创作者创作意向的实现度就是如何唤起观众的共鸣，达到一种互动的境界。一方面让观众理解并认同创作者的思想和感受，另一方面又通过观众的再创造进一步丰富作品的思想艺术价值，就如人们所言，有一千个观众就有一千个哈姆雷特。每一个纪录片的结构都应该是开放型的，它给人的只是一段相对完整的生活的实录，整个故事的发展也不是可以计划的，结局随着片子拍摄的结束而形成；同时，对其的理解也是可以多元的，作品诞生的同时就意味着创作者的“死亡”。

第二节　纪录片的艺术特性

纪录片作为艺术样式的一种，它也有着自身独特的艺术特征，本文就从其叙事特色、屏幕造型予以分析。

一、叙事特色

叙述是在人类发明语言之后，才出现的一种超越历史、超越文化的古老现象。叙述的媒介并不局限于语言，也可以是电影、绘画、雕塑、幻灯、哑剧等，叙述可以说包括一切。独特的叙事也是纪录片的一个重要艺术特性。从叙事角度研究电视纪录片，就要以纪录片为研究文本，探讨电视纪录片中的叙述者与接受者，时间与空间，故事情节，视点与结构等叙事问题。

1. 叙述者与接受者

电视作为一种信息传播工具，是叙述者把信息传播给接受者的过程。在这个传播过程中，叙述者为了自己的目的，必定要对文本进行改造，叙事就在这个过程诞生了。叙述者总是利用各种可能性来控制和影响接受者，而接受者又总是对叙述者所叙述的一切将信将疑，接受者总是想找出文本背后的叙述者，而叙述者要做的最重要的事，就是把接受者缝合在故事当中。

从叙事层面上，叙述者则应该理解为一种抽象的存在，是叙事文本中所表现出来的抽象的故事讲述者，他没有物质上的对应物，只是一种抽象，一旦影片生产出来，他就远离作者，自己独立存在。跟叙述者对应的一个概念是接受者。接受者和叙述者一样，也是虚构之物，是观众在文本中的化身，一旦影片拍成了，他们就存在了，而且他们只存在于影片的叙事层面上。

从物质层面而言，在纪录片中叙述者可以说是创作者，也可以说是解说者或主持人，还可能是片中的某一角色，甚至就是摄影镜头。接受者是观众。纪录片中的主持人或解说者往往扮演的就是创作者的代言人的角色，他们在片中或是担任“引导者”，或是担任“表现者”。前者的创作者努力隐藏自己作为创作主体的存在，尽量还原拍摄客体的自然、本色的原生态风貌，通过对拍摄对象的客观呈现来“引导”观众进入拍摄对象的世界，即将接受者缝合在故事中，如日本电视纪录片《我长大了》。后者在片中则直抒胸臆，毫不掩饰地表达创作者的观点、意见和情感，通过参与到被拍摄事件中去来表达较为明确的思想、态度和价值判断，如大型文献纪录片《邓小平》。叙述者有时候也会依附在片中的某一位人物之上，用那一位人物的视点来看待片中的世界，比如说用第一人称叙事的纪录片。把摄影镜头当作叙述者也是许多追求自然、客观的创作者所试图达到的境界，即完全的置身事外，完全的不干涉。但这种追求是不可能实现的，因为镜头代表的仍是人的观点。在大多数情况下，叙述者的职责是由以上各方合作完成的。

2. 时空元素的处理

对叙事时间的研究一般包括三个方面：对时间的选择，时间顺序的安排和对时间的变形。关于空间的研究则涉及物体和人物的运动、画面的构图、色彩与光线、景深等，对上述问题的处理有的人把它总称为场面调度。叙述者要对画面出现的内容进行意义上的控制。电视纪录片时空元素的处理是指对再现的时空中画面、声音等系统元素的准确运用，从而达到纪实性审美的统一境界。其主要特点应是顺应事物发展的自然流程，最大限度地再现特定空间事物，保证其时间、空间逻辑的准确性，即一体化的形声结构。同时，作为电视类型的一种，其时空元素又必须遵守电视的更为复杂的要求。

首先，电视屏幕上的时间是可以压缩的，空间是有局限性的，电视屏幕上的时间一般是无法跟随生活的自然流程的，自然流程的冗长、拖沓破坏了艺术性，也无法实现电视所容纳的内容的丰富性。在电视屏幕上，人的一生可以压缩到一两个小时甚至更短，漫长的历史也可以压缩为有代表性的一些片段。纪录片作为电视形态的一种也是如此，只是纪录片要更强调压缩后的时间能最大限度地让观众接受并感觉是自然而真实的。在空间上，屏幕上所能容纳的只是一部分空间，或者说是构成空间，这就要求将一系列记录着真实空间的片段经过选择、取舍，组合成新的空间，通过局部空间组合表现事物的全貌。

其次，在电视屏幕上的时间，现在和过去可以自由地组合在一起；空间也是可以跳跃的。比如在表现伟大人物的纪录片中，常常穿插人物过去的声音、画面或录像，虽然脱离了当时的时空，但对人物的刻画却产生了很重要的效果，观众也并不会对其真实性产生怀疑。这种时间的组合也都往往伴随着空间的跳跃，大跨度的空间转换，可以给观众留下更大的想象空间，也简化了叙事过程。

纪录片为了达到所需的真实境界，因而对其再现时空的一些重要元素，如解说、音乐、音响等也有特殊的要求。比如要保留现场声——采访谈话或事物原有的声源，以保证真实性；解说要依附于画面，而不能居高临下的说教；人物的语言与画面要同时摄录，应保留必要的自然环境的声音；如此等等。

3. 故事与情节

故事与情节对文学艺术作品来讲是至关重要的，它是构成作品艺术魅力的基础。纪录片的故事和情节则不同，它是创作者根据生活的本来面貌，对生活事实的艺术表达。它可强可弱，它不必像文艺作品一样要求完整、细密、曲折并丝丝入扣，而可以是简单的、局部相对完整的，具有某种冲突因素的生活内容。在不同类型的纪录片中，故事与情节所处的地位不同，其形成与展开的方式也是不同的，但也有一些共有的特点。

首先，纪录片中的故事和情节必须来自事实。纪实性是纪录片和小说、戏剧等其他艺术形态的故事性区别开来的重要特点，它来不得半点虚构。比如小说或戏剧中的阿 Q 可以不必有其人，可以嘴在浙江、脸在北京、衣服在山西……电视剧可以仅凭一则报道就拍出几十集来，纪录片却不可以。纪实性的叙事方法是要求按照生活的真实面貌来反映生活，而不是按照内容的需要来安排生活，强调的是不加修改、粉饰的真实环境、真实人物与真实事件。它能做的只是对生活原生态非虚构信息的获取、捕捉和选择；再对已捕

捉、获取的信息进行整理、加工、提炼、概括与升华；选择大量生动细致的生活细节来表现人物、展现生活；通过选择的生活内容反映出生活的本质与内涵，要揭示出平常所未注意的深层内容。

文艺作品的精彩之处往往在于情节设计的精心、巧妙而使故事跌宕起伏；纪录片的精彩之处则常常在于因无法设计而产生的悬念，在于拍摄过程中意外的惊喜与发现。从创作者角度而言，文艺作品的创作者只能是对过去已经发生事实的模仿，纪录片的创作者却可以亲历历史，记录未知。

其次，纪录片的文本是开放性的。纪录片最重要的是揭示与呈现，而不是得出结论。虽然创作者要有自己的观点，当作品诞生之际就是作者“死亡”之时，对事实做出判断的是观众。过去我们习惯的传统的封闭结构大都以不紧不慢的节奏、不长不短的镜头去讲述一个有头有尾的情节，从中得出一个鲜明的结论，这既限制和束缚了观众的思维，也不符合纪录片的独特表达方式——因为纪录片的情节是不能事先预定的。用符号学的观点来解释，“能指”是物理形式（我们此处可以理解为纪录片的文本），“所指”是与“能指”互相连接在心理上的一种概念，有的能指有很多种所指。能指和所指的关系会发生变化，它可以随着社会的发展和文化习俗的改变而改变。同时，所指并非自然的、与“外在”世界某个界限清楚的部分相对应的既定实体。电视是具有高度多义性的媒介，它对各种解释和阅读是开放的，有的节目如新闻可以用种种手段对其意义加以固定（这种被固定的节目被称为“封闭性文本”）。纪录片里创作者和观众是同时到场的，当文本被固定后，其理解就是完全开放的了。纪录片纪实本性决定它的文本是“开放性文本”，也即前文曾提到过的解读文本的过程就是填补空白的过程，也就是一个再创造的过程，从而达到了提升其审美内涵的目的。

另外，纪录片的情节常常是不完整和松散的。在小说、戏剧等文艺作品中，情节是要完整并有很强的逻辑性的。纪录片记录真实和开放性的特点就决定了它很难准确而集中地表现冲突性情节，常常不够完整和紧凑。故事片中的情节是用来表现和推动人物性格发展的，而纪录片通常是反映事物或人物生活的某些方面，它要通过人与人、与社会和自然的关系来表现生活本身，因此，情节往往只是作品的一部分内容，比如《望长城》中，虽然有很强的情节性，有跌宕有高潮，但并没有一个贯穿始终的故事情节，每一个小故事之间也没有很强的逻辑关系。还有许多纪录片的题材本身决定其内容上较少或根本不具备情节因素，如《朝阳与夕阳的对话》是以记叙、抒情和创造散文意境为基本手段的散文化的纪录片，《土地忧思录》是鲜明表达自己观点与倾向性的政论化的纪录片，《西藏的诱惑》则营造了诗的意境，是开

拓联想与想象的诗化的纪录片。

4. 视点与结构

叙事角度指叙述者对故事叙述的切入点。通过叙事角度，原来栖身文本的叙述者被揪出来。叙事角度问题也被称为视点问题。

叙述者的视点主要有两种——全知视点和限制性视点。全知视点是指叙述者无所不在，他叙述出影片中任何一个人物所知或所未知的一切，他是一个全知全能的上帝。如《话说长江》的叙述者就是像一个全知全能的上帝一样对自然的风光和古迹做出不容置疑的描述和评判。全知视点多采用第三人称的方式来展开。限制性视点指的是叙述者在故事中只知道部分内容，有时候叙述者所知的等同故事中的一个人物，叙述者附在故事中的某个人物上。这种视点多采取第一人称的方法。

还有一种被称为纯客观视点的，采用这种视点的影片中没有全知全能的上帝，也没有把视点附在影片中的某个人物身上，其追求的效果就是纯粹以机器为视点，完全排除人的因素，视点等同于摄影机的视点，似乎没有叙述者的存在，影片中的事物是真实世界的一种反映。但是这其实是一种奢望，因为即使在足球赛转播里，一样存在着叙述者。客观只是人类的一种幻想，这种情况要么成为空想要么陷入自然主义的泥潭。

第二人称的叙事方法在纪录片中也较少涉及，但两种甚至三种人称同时使用的“多视点”的叙述方式在纪录片中也常常用到。这是因为纪录片取材于生活，生活本身是丰富而复杂的，多视点有利于呈现生活本身丰富、复杂的风貌和本性。

纪录片的视点还体现在对同一素材的切入点的不同上。同样的题材，通过不同的视角可以形成不同的电影或电视影像。有学者曾说过，同样是猎取海象的故事，在弗拉哈迪的手中可以拍摄出《北方的纳努克》；但在一位新闻记者的手里，可以拍摄出一部报道对北方海豹的滥捕滥杀与北方生态环境恶化的新闻纪录片；同样的，另一位纪录片的编导者可以拍摄出一部全面介绍爱斯基摩人的生活与海豹的关系的科学纪录片。在江宁的《德兴坊》中，人们通过三个家庭的生活和苦恼可以看到都市中人们困顿的生活和对美好生活的向往。但如果放到《新闻调查》记者的手里，则会通过电视镜头客观地揭示上海居民住房的紧张状况及其形成的原因和解决的方式。

纪录片的结构一般仍旧是“纵”、“横”、“纵横”交织三种情况，一般历史题材以纵向为主，现实题材以横向为主。纪录片的纵向结构是一种依据时间流程“缀连”而成的纵向开放结构，即按时间线索串联而成。说其具有开放性是因为纪录片的开头结尾都是相对的，它截取的是生活流程中的一段，

观众需要通过自己的理解和想象去完成可能的开头与结尾。纪录片的横向结构则是依据空间变化“组合”而成的横向开放结构，将不同空间的活动“拼”在一起来表现整个人物或事件。它的容量是可以临时增减的，人物和事件的选取既可以在拍摄过程中根据需要增减，也可以在编辑过程中增减。比如何苏六的作品《母亲，别无选择》，其国内版本毫无建树，国外版本却在第五届国际青年电视节上荣获大奖。因为前者主要是介绍性的，没有挖掘深层的东西，太直白，创作观念也较为落后。而送往国外参评的版本虽然只有十分钟，却内容丰富，情节感人，充溢着对人类命运的关注与思考。“纵横”交错的结构是时空交错的一种结构方式。其表现形态多是通过节目主持人的活动，表现时间的纵向流程；通过被采访人的活动，揭示时空的横向展现。

采取哪一种结构方式，是由题材和体裁两方面所决定的，而相对开放性的结构方式，有助于给观众留下较多的思维空间，激发观众的联想和想象思维，引发观众的再创造能力，使观众感受到作品背后的更深沉的思想内涵。

二、屏幕造型

纪录片传达艺术含义的因素主要是叙事和造型，人们通过叙事理解和领悟其内容含义，通过屏幕造型来激发视觉、听觉的审美感知。在过去，造型被认为是一种空间艺术，是“艺术家用以构成视觉形象的各种因素，体现创作构思的造型手段和技法的总和”。但随着时代的发展和科技的进步，尤其是电视艺术的发展，屏幕造型已成为在时间和空间纵横交织的双向结合的艺术。它包括了构图、色彩、运动、节奏、剪辑以及语言、音响、音乐等众多因素，表现为时空的统一和声画的结合。

在电视中，画面是最重要的视觉造型因素，画面将我们引向感情，又从感情引向思想。它既寄托了创作者的审美理想，更是故事叙事的基础，是人物活动、情节进展的载体。纪录片对所拍摄画面的选择和处理本身就是一种提供信息和表达情感的过程，也是作品风格形成的过程。尤其在抓取生活镜头时赋予其运动或静止事物的隐喻和象征含义，更是提升作品品格的有效途径。比如，长焦距镜头拍摄的画面，摆脱了正常情况下我们观察事物时难以回避的细节干扰，具有突出的概括和选择能力。利用长焦距镜头拍摄的画面，虚实相衬、主体突出、简洁洗练，富有流动感和节奏感。尤其是它使景物产生的叠印效果，改变了正常的透视关系，使人们对熟悉的事物有了新的认识、新的发现。广角镜头拍摄的画面，曲像十分突出，适合于表现夸张的情绪和气氛。显微镜头的运用，则可创造五彩纷呈的梦幻世界。

屏幕造型中的听觉因素包括解说、音乐、同期声等。这些声音与画面一起更好地起到了完成叙事和再现现实的目的，为观众提供了理解、想象和联想的空间。解说词更多的承担叙事的任务，音乐通常是最能激发观众的艺术想像力的手段，而一些特殊声音的处理对引发联想和想象，表达作者深层的思考也是有重要作用的。比如《雕塑刘焕章》结尾音响的处理。同期声的运用则是保证作品真实感的最有力的武器，同期声具有不可替代的吸引力。伊文思曾说，"即使讲的是一种外国语言，这些声音也使影片中的人跟观众更接近了"。纪录片的声音和画面一起完成了其独特的屏幕造型。

纪录片的屏幕造型主要有以下几种：

观念造型：即通过画面和声音语言的综合运用，来表达创作者的思想观念。影像所提供的环境以及剪辑所提供的组合和对比都可以成为表达创作思想的手段，再加上有效的声音效果，可以强烈的传达一种感情、倾向或思考。也就是从生活中去发现富有哲理性的镜头，反映现代人的人生观、伦理观、社会道德观，体现一种思想或意念。这是电视纪实作品的思想深度得以加强的基础，也可以说是纪录片的灵魂所在。比如伊文思在《西班牙的土地》中表现轰炸的一组镜头，用轰炸前人的恐惧的表情，轰炸后寻找伤亡者，一个婴儿的憨笑，一具具尸体，玩耍的孩子，坠落的飞机这样剪辑组接出来的屏幕造型来表现战争的罪恶。

心理造型：即通过特定的屏幕造型来揭示人物复杂的内心世界。要求在拍摄过程中善于捕捉能揭示人物复杂心态的细节。这种造型可以由特写的镜头来完成，如在《难圆绿色梦》中曾有这样一组难忘的镜头：一辈子治沙栽树的老人徐治民，眼看着耗费毕生心血培育的防护林被砍伐一空，82 岁高龄的他，坐在遗存的树墩旁，默默垂泪。也可以以声音造型为主来完成，其中表现出人物情感的变化过程的人物访谈，是人物纪录片中不可缺少的元素。因为访谈所传递的信息是极为丰富的，它含有人物表述的观点、见解、看法，也能展示人物的性格、风采、神韵，并且能体现人物丰厚的精神世界和深刻的思想内涵，有鲜明的时代特征。除了主人公的谈话能够揭示人物的性格、表达人物的情感外，主人公动态的细节镜头，同样能深深打动观众，并产生一种强烈的冲击力。比如《山洞里的村庄》，在结尾处摄影家朱先生走了，他认的干女儿小环依依不舍，当时的细节描写是这样的：小环拿起朱的帽子——小环将帽子戴在干爹的头上——小环将头埋在六婶的怀里——小环爬到岩石上眺望远去的朱——小环追着朱走的方向看山路上的人影……这就是一段通过动作描写人物心理的画面。另外，解说词与画面一样，也可以表达创作者的思想情感，并且帮助观众更深刻地认识、了解主人公，传递画

面内所没有的信息与感情。

象征造型：即通过屏幕上特定的景物或物体来寄寓某种情思，引发观众的联想和想象，来延伸对作品的领悟。主要通过隐喻、对比、双关等手段来完成。比如在《啊，草原》中用一组象征性的画面来表达“生命”的主题：鲜嫩葱翠的小草，幼蝶在花丛中翻飞，母马轻轻舔着小驹，牛犊贪婪地吸吮着母牛的乳汁，土鼠欢快地蹦跳，儿童天真地舔着草叶上的露珠。作者以景起兴，将生命的主题在诗化的意境中展现开来。

模糊造型：是指在纪录片中运用某些没有确定语义的语言要素或段落，以造成某种意境。其在思想内涵上具有较强的不确定性，只给观众以朦胧的意识，以引发观众的再创造意识。模糊是纪录片作品多义性的突出体现。在《沙与海》中有一个著名的片断：一个小女孩在沙丘上奔跑玩耍，红色的衣服在黄色的沙海中格外显眼。小女孩走了很长一段路，突然脱下鞋，自己头冲下顺着沙丘向下滑，激起阵阵沙的“波浪”。这个镜头是创作者在偶然中拍下来的，并不具备明确的语义，就连拍摄者自己当时也不知道有什么意义，但用在作品中后，却造成了一种优美的意境，为人所称道。这个镜头就是典型的模糊语言。

由以上可以看出，纪录片的屏幕造型是多种语言因素的复合体，是一整套相互交织、组织严密的电视语言系统。其本质意义在于它的美学内涵和情感外延的直接体现。它不仅具有客观现实的“再现性”，更有主观内涵的“表现性”。

第三节　纪录片的文化特性

文化是人类所有创造性活动的总和，其核心是意义的创造、交往、理解和阐释。大众传媒的核心是用来建构社会知识和社会影像，因此它的核心也无非就是文化意义的传达乃至这一意义的创造、交往、理解和阐释。纪录片的文化核心也就是文化意义的传达乃至这一意义的再创造、再交往、再理解、再阐释。

一、纪录片的文化构成

电视作为传媒的一个重要载体，其文化构成主要由三部分构成：主流文化、精英文化与大众文化，另外还有一种被称为边缘文化。主流文化是在当

今中国电视中处于主导地位的官方文化，也就是中国化的马克思主义的文化；精英文化则是以知识分子为主的多元的更具个性化、深度化、创造性、创新性的电视文化；大众文化则是中国进入工业社会之后随之产生的以城市大众为对象的复制化、模式化、批量化、类像化、平面化、普及化的文化形态。现今的电视文化中，主流文化和大众文化都得到了空前的发展与繁荣，精英文化则相对薄弱，边缘文化更少有体现。但在纪录片中，中国的精英文化和边缘文化都获得了巨大的发展空间，四种文化形态能够交相辉映。

二、纪录片的文化特性

纪录片被称为电子时代高品格的文化代表。纪录片所讲的就是文化，历史的、自然的、社会的、民族的、世界的……各种文化内容几乎都有所涉及。它的真实性和关注现实生活的深刻性都是其他电视形态所无法比拟的。它所实现的对多种文化形态的包容与兼容更是至今为止的其他电视形态所难以企及的。它最大限度的给予了各种文化形态以展示自己的空间，又能够很好地将主流文化、大众文化和精英文化以及边缘文化结合在一起。

1. 主流文化的导向性

中国纪录片的发展与西方纪录片走的电影道路不同，它一开始就产生于国家政府机构中的电视台，它以栏目为依托来制作播出纪录片。中国是社会主义国家，新闻媒体是国家意识形态的重要组成部分，这就要求为国家的意识形态服务成为对任何一种媒介样式的首要要求。这就要求在电视荧屏上，多数的纪录片都有一定的主流文化的倾向性，如对英雄人物和有重大意义的历史事件的再现，对爱国主义、集体主义、奉献精神、牺牲精神等的热情讴歌，对吃苦耐劳、尽忠职守、谦和礼让等精神的充分肯定。如《邓小平》、《香港沧桑》等大型电视纪录片。

2. 大众文化的平民性与商业性

随着中国的改革开放与经济发展，随着市场化与国际化的世界潮流的冲击，席卷全球的大众文化也不可避免的在中国落地生根并迅速繁荣。通俗化、平民化，接近生活、接近百姓成为纪录片的又一发展方向，表现普通人的生活与需要的作品频频出现并频频获奖。在此方面最具代表性的是《东方时空·生活空间》。为赢得老百姓的喜爱也为获得商业利益，纪录片的拍摄出现了一些新的特征。

首先是娱乐化。追求画面的精美与震撼，争相使用高新技术已成为近两届四川电视节送展的自然类作品的一个大的趋势。人物片越来越注重故事化、情节化。其次是在情感上多选取大众化的“悲情”基调。在生动而有意

味的故事情节的基础上，发掘可以满足大众情感欲望、情感共鸣的那些部分，以达到“煽情”的效果。

3. 精英文化的深刻性

精英文化在纪录片中的体现，主要是对“个性化”的追求，对社会的反思与批判意识和人文关怀，是对理想与意义的探索与追寻，人文关怀是其核心。

纪录片对边缘文化的包容与展示对文化构成的多元化，文化内容的丰富性和保证其健康的发展方向，都起到了积极的作用。

4. 兼容中所体现的人文精神

纪录片因为是记录以人为中心或以人的价值取向为中心的，真实而非臆造的世界。而现实的社会生活都处于剧烈的变动之中，人的生存、发展、延续这些问题时刻困扰着人们，影响着人们，关系着人们的切身利益。因而我们需要纪录片，需要了解有关“人”的世界的真实图景。而纪录片在诞生之初就已把视角对准了人——揭示人性，探索生存的价值，追求生命的意义，这是人类共同的主题，它超越了民族和地域，甚至也超越了意识形态。同时，任何一个社会的整个文化都是围绕着主流社会的，占据强势的都是主流文化或者精英文化，这是无可争议也无可非议的现实。纪录片把触角更多地伸向了社会上处于底层、弱势或边缘的群体，对他们给予更多的理解和关怀，并从对他们的观照中，更深刻地揭示人的本质。精英文化的出现推动了纪录片中这种人文关怀的实现与深入，边缘文化现于荧屏是人文关怀的一大明证。

文化的共存与融合中，中国的纪录片逐步走向了成熟。比如由陈虻担任制片的《生活空间》，其最初定位为以提高人们人文教养水平为宗旨，随着电视实践的深入，他与主创人员发现应努力捕捉飞速变化的社会带给人们的新的情感心理的变化，于是就调整为以实现人文关怀为主旨了。这使其既不违背主流文化的倾向性，又融合了大众文化的接近性。

以上我们从物质本性和艺术特性以及文化特性几方面对纪录片的基本特性做了分析。从中我们可以看到，纪录片是介于新闻片与艺术片之间的一种独特的体裁。它和故事片的最大不同是——纪录片的创作不能虚拟，故事片的创作却是可以而且必须是虚拟的。它是保证质料真实基础上的主观表达，是我们整个人类生存所及范围的一面镜子，从各种不同的角度审视着人的历史、人的生存、人的本性。

课后习题：

一、名词解释

1. 真实感
2. 叙事角度

二、简答题

1. 如何理解纪录片的影像纪实本性？
2. 从叙事层面来看，该如何理解电视纪录片的叙述者？
3. 纪录片的故事与情节都有哪些特点？

三、论述题

1. 纪录片的文化特性包括哪些方面？
2. 纪录片的屏幕造型有哪几种？请分别举例说明。
3. 纪录片在进行时空再现时有哪些特殊要求？

第五章　纪录片的审美特征

由于我国特殊的社会历史条件，纪录片在逐渐向本性回归时，又受到市场化的冲击，这使纪录片研究始终不能摆脱对其本体特点和意义的种种观照。虽然近几年从美学角度对纪录片进行讨论和考察成为一个重要课题，但是囿于本体争议，这方面的研究还在摸索中。从考察纪录片美的本质出发进而建构美学体系的“自上而下”的研究，主要是借用其他艺术的系统语言进行嫁接；从评议具体纪录片出发的“自下而上”的研究，又流于感性和经验描述，缺乏应有的理论穿透力和涵盖力。其中有关纪录片审美特征的研究仅散见于各种论著中，不乏创见，但是系统的、完整的，能充分揭示纪录片审美特殊矛盾和规律的理论，还有待探索和建构，本书从分析纪录片审美的特殊矛盾性入手，在对其进行横向、纵向的比较分析基础上，对纪录片的审美特征进行多层次、多方位的梳理。

第一节　纪录片审美的特殊性

在前面的章节里，我们明确了纪录片是一种影视纪实艺术，它在影视新闻、影视叙事艺术、影视文献的交叉地带建立起了自己的领域，这使它具有多重品格：以真实性和信息传播功能与新闻范畴相交叉，以艺术性和审美功能与影视叙事艺术范畴相重叠，以学术性和文献功能与科学范畴相联结，正是在与这些范畴的区别中，纪录片建立起自己独具的特性，也正是与这些范畴千丝万缕的联系中，纪录片的特性表现得格外复杂。

一、纪录片审美的复杂性——在艺术与非艺术的临界点上

所谓审美，是人类领会事物或艺术品的美的心理反应。人对客体的审美关系，和人对客体的功利实践关系、伦理道德关系一样，是人类与客体世界诸关系中的一种具体类型。每种类型的关系都是对客体世界的一定方位的反

映，都具有自己特有的对象，它们有着完全不同的范畴、倾向以及价值。如果把两个甚至三个范畴混合在一起，那么对事物的解说势必陷入标准多元、界限不清的混乱状态。纪录片审美似乎总是与认知、伦理混合在一起，令我们对它的界说倍感棘手。

1. 纪录片审美研究的复杂现状

如果我们对近年纪录片审美研究作一全面审视的话，就会发现理论关注点集中在对其美学性质的辨析上，对其审美价值的探讨也不乏篇章，但只是在另外一个层面对前者的延伸而已。

关于纪录片的审美性质，主要有两种观点：一种认为纪录片主要传达的是一种社会美。因此纪录片的美具备社会美的基本特征：社会美以善为前提和基础，具有显著的社会功利性。另一种观点则认为艺术美是纪录片最高层面上的美。因此纪录片体现出的是艺术美的主要特征：它使生活中的美表现得更加强烈和纯净，并且浸透了创造者的主体情思。

这两种看法都有其合理性，不是学者们的主观臆想，它们都能在纪录片的创作实践和审美接受中找到依据。后来，学术界在纪录片是艺术这一认识上渐趋一致。但落实到具体作品中，从纪录片社会功利性的实现来评价其价值仍是普遍现象。鉴于当前纪录片创作有越来越走入象牙塔的倾向，就有学者强烈呼吁纪录片应当成为探讨社会的武器，而不应以观赏和消闲为目的。可见，关于纪录片审美性质的讨论远没有尘埃落定。

审美性质的纷争并没有真正解决，导致了在纪录片审美特征研究上的冷清，对这一领域，学界还未来得及深入耕耘。对纪录片审美特征的系统性论述，目前所仅见的某些论著由于体系构架而涉及的，可以大致分为两种类型：一是从美学角度出发进行散点透视，对纪录片美作鉴赏式的归纳，将其分为自然美、和谐美、意境美等，其中有独到的体味，但是考察纪录片的特殊感染力而不将它与其媒介语言的具体规定性相联系，未免失之空泛；二是从艺术学出发，把纪录片作为门类艺术对其影视机制进行审美分析，如纪录片的时空结构、视听语言、屏幕造型、叙事手法等，这种从影像符号系统入手的分析更加精微透彻，脱离了文学式的审美而进入了对其影视本体的观照，但这种分析又主要停留在对综合性、时空性、造型性、运动性等影视艺术特征的考察上，缺乏美学的统括性。这两种观点从不同的角度、不同的层面为我们进行纪录片审美提供了方法与路径，它们所存在的共同问题在于没有立足于纪录片特殊的审美矛盾性，因为只有在这个基础上，美学和艺术学的方法才能适得其用。

2. 引起纪录片审美复杂性的因素

分析纪录片的特殊审美矛盾性，首先要梳理引起混淆的复杂因素。

匈牙利著名电影理论家贝拉·巴拉兹将纪录片定义为“一种介于单纯记录现实和企图解释现实之间的奇妙的中介性艺术形式纪录片”[1]，纪录片处于艺术与非艺术的临界点上，其审美的复杂性即源出于此。它突出表现在以下三个方面：

（1）在新闻与艺术临界点上的纪录片审美

纪录片与新闻有着剪不断的渊源。早期，在没有电视的时代，主流纪录片与新闻区别不大。首先，它们不以艺术为目的；其次，如果它们讲求艺术性的话，那也是将艺术作为实现其功利性的手段。这两点鲜明地体现在格里尔逊模式中。纪录片涉足于社会、政治和宣传，不以个性的艺术创作为目的，而是以社会教育为出发点，一如广播报纸这样的大众信息媒介，成为能施加巨大影响的强大工具。这一模式是超越个人反映社会的，它有两个含义：一是片子中不表现人的情感，导演们通常将人作为一种象征（机器旁的人）；二是创作者既扮演公众的代言人又充当公众的启蒙者，他的个人情感常常受到理性控制并将个性共性化、情感理性化，这同新闻是一样的。缺乏个人情感不成其艺术，格里尔逊模式中的美主要是一种新闻美，它主要以内容动人，形式仅是其包裹事件的手段，通过声光影形的塑造，软化和消隐居高临下式的见证和宣告。在这个模式占主导地位时期，从主流上看，纪录片美是一种社会美。

在电视新闻尤其是电视深度报道出现后，纪录片从新闻领域中分化出来，转向深层的情感和心理表现，进入艺术范畴。

此时的纪录片通常代表作者个人观点，否则可能会被认为是宣传片，减损其艺术价值。与一般的背景分析式的新闻调查不同，纪录片以热点新闻为题材，注重的不只是事实本身，更多的是从某种新的视角对它进行再思考和再理解。这种新视角和新思考体现的是一种个性。个人表达和反映个人，这是全然不同于新闻的两个特点，它意味着心灵对心灵的呼唤，意味着纪录片的美成为艺术美。艺术理想的本质就在于外在事物还原到具有心灵性的事物，因而使外在的现象符合心灵，成为心灵的表现。

但是脱离新闻范畴的纪录片却保留了很强的新闻性。虽然格里尔逊模式后来演变成封闭结构的上帝之声，并且很快为政治所利用，成为意识形态叙事。但是它的本原所体现出来的精神仍然是宝贵的，那就是立足于当下，处

---

① 巴拉兹：《电影美学》，中国电影出版社，1979 年版，第 148 页。

理现实素材，以社会和人的现实存在作为第一性的东西，讲求客观性和真实性；同时对现实中的人和事负责，参与到社会生活中来，旨在培育一个公民社会，促成政治和各种社会问题的透明化，保护公众权益并使公众更好地行使自己的权力，它实质上就是一种新闻精神。这些新闻因素作为纪录片的坚硬核心保留了下来。

说到底，纪录片兼具了新闻性与艺术性。它的艺术性使纪录片审美走向独立，要求超越现实功利性；它的新闻性却强调它的认知性和功利性，真与善是不容忽视的主题，在这个意义上，又必须对纯粹的审美给予否定。

(2) 在艺术与娱乐临界点上的纪录片审美

20世纪末，纪录片越来越靠近当初被格里尔逊剥夺了的观众享受层面。许多纪录片与故事片的界限越来越模糊，大有与娱乐节目混同的趋势。

20世纪80年代末期，随着探索频道的成功，新纪录电影运动在美国兴起。新纪录电影运动的最大特征就是反省和挑战以前认为神圣不可侵犯的非虚构原则，认为纪录片不是故事片，也不应该混同于故事片，但纪录片可以而且应该采取一切虚构手段与策略以揭示真实，甚至完全以拍摄故事片的规则和标准拍摄纪录片。搬演和电脑成像等"情景再现"是流行的做法。

新纪录电影运动一方面是对以前冗长、乏味，常常是自然主义描述的纪录片的一种反拨，严肃的影片也的确有可能借助纪实之外的种种手法深入挖掘事实的真相，尤其是镜头能延伸到历史的深处，促进了当前历史题材纪录片的兴盛；但另一方面为纪录片商业化提供了最好的口实。商业纪录片选题需要考虑的最重要因素就是故事性。

国内一位纪录片栏目负责人曾这样说："我们欣喜地发现，我们栏目很多观众群就是电视剧的观众群，而且可以从电视剧扯回来一些观众，关键的问题在于把握故事，对故事的认识和对故事的结构建构。这样我们本身有了一整套的把握故事的方法和程序。"① 当前的商业化纪录片形成了几种大受欢迎的模式：揭秘式、肥皂剧式、计算机式、真人秀式。它大量采用娱乐片的手法、电视剧的手法、游戏的手法，包括：戏剧场景再现、慢速摄影、音乐，以及能够复原过去的计算机图形接口技术（CGI），它们使观众直接置身于故事中，诉诸于观众的好奇心、窥视癖。正是由于这一特点，新纪录片拥有前所未有的庞大观众群，观众观看纪录片就像观看故事片那样迫切。事实上，还在成长中的商业纪录片表达出的是一种娱乐精神。

在艺术与娱乐之间，成为当前纪录片的又一重尴尬。纪录片要想在后现

① 王子军：《国际与市场化——2002年纪录片论坛之六》，见传媒学术网。

代社会重新获得复兴，要想在当前市场环境下的媒体商业运作中立足，从枯燥的说教的模式向令人感到身心愉悦的模式转型是潮流所向。纪录片不应当排斥大众娱乐性，它是为了观众才存在的，它的发展依赖于观众。但是纪录片的困境也出于观众，当娱乐大众成为选择信息的首要标准时，就会面临失去纪录片存在意义的危险。

这就要求纪录片必须兼顾娱乐性与审美性。新纪录电影运动的方兴未艾就是对这一要求的回应。反映在审美中，纪录片内涵的多义性、结构的开放性是体现纪录片探索与发现精神的重要美学特征，它并不意味着排斥精彩的故事情节、鲜明的主人公和丰富的戏剧因素，而长镜头、同期声、最低限度剪辑等基本的纪实手段也并不与流畅的剪辑、动感的节奏、富于冲击力的画面水火不容。《蓝色警戒线》与《证词：犹太人大屠杀》等优秀之作证明了：以纪实之外的多种表现手段和美学风格来实现对真实的严肃追求是可能的。而当有些纪录片由于过分强调故事性、戏剧性、观看效果，而把更全面、更深入地记录真实放在第二位时，这样的片子，正如美国 DISCORVERY 亚洲区总裁罗先生所说，“我们拍的不是纪录片，而是纪实娱乐节目”。

（3）在科学与艺术临界点上的纪录片审美

迄今为止，自然科学和社会科学都高度重视纪录片，或是把它作为研究手段，或是把它作为研究领域中有宝贵价值的资料。就制作和主创而言，社会人文类纪录片常有社会学研究团体和史学机构积极支持、参与，自然科学类纪录片则有科研机关和科技工作者的广泛支持、参与。

纪录片也以自己能够成为社会学索引、人类学资料、历史文献以及自然科学实证而欣慰，尤其是在历史、社会学、人类学这些社会科学中，镜头充当了描述记录的工具，用影像来描述不同人的行为方式、记录这些“可视的”社会生活方式成为了科学研究的一种有益的补充。如果说纪录片的社会功利价值会随着时间的流逝而褪色，其学术价值和审美价值却能保证它传之久远。

具有学术意义意味着纪录片要横跨艺术范畴与科学范畴，具备科学与艺术并重的品格。

这种交叉以文化人类学纪录片最为成功。人类学纪录片是纪录片的一个大项。人类学对虚构性和文学性的彻底排斥，自一开始就要求记录声画的绝对真实，从而把科学性和真实性带入了纪录片创作中，同时人类学研究特殊的田野工作方法和观察、研究一个社会的基本职业要求为丰富纪录片的语言、丰富纪录片的拍摄方法作出了贡献。综观纪录片史，“直接电影”和“真实电影”的创始人都是影视人类学者，纪录片历史上的一些重要作品和

流派的创始人也都是人类学家。

这种科学与纪录片的互动，不仅表现在人类学与纪录片中，而且社会学、人类学、历史学甚至自然科学都为纪录片创作提供了更深刻的内涵、更宽阔的视野、更客观的方法。如果不试图从社会学高度去追问人与社会的关系、不从历史意识上去把握人性、不从人类学的角度去理解文化，纪录片对人与社会的反映势必是苍白的，将会停留在单纯情感宣泄的层面上，而失去其厚重感和力度。用科学的方法和视角来观察并记录我们这个正在变化中的那些文化现象和人类的行为方式，已成为纪录片创作的一种基本理念。

然而，科学与艺术毕竟是两个完全不同的范畴，科学与客观性相结合，艺术则与主观性相连，科学旨在减少观察中由人造成的差异，艺术则寻求创造性的个性化；同样以人为对象，社会科学要求对观察到的现象建立一致意见，艺术则认为人不同于物，人本身拥有极为复杂的知、情、意的心理活动，这些人文因素必须予以考虑。既要使用科学方法以克服具体个人的倾向性，负担起验证的责任，经受住调查和质疑，又要明了创作者个人和观察对象的主观反应是合法存在——对于纪录片这是一个历久弥新的课题。

这种把科学与艺术相融合的特性，也给纪录片审美带来了独特性。纪录片以情感真实为真实的标准，个人体验和情感的深度在很大程度上决定了真实的程度，但同时，纪录片又持客观态度，以准确、可实证作为标准，寻求使个人经验得以被理解的事实，这使纪录片的真实呈现出既不同于科学之真又不同于虚构艺术之真的别样的美。

二、纪录片审美的特殊性——三重“二律背反”及其时代演进

从以上分析中，我们看到纪录片处于多个范畴的临界面上。它综合了新闻、科学、娱乐等诸多元素，并对其进行了改造，使得这些元素进入纪录片后相互融合，形成了纪录片审美的特殊矛盾性。

纪录片审美的特殊性主要体现在以下两方面：纪录片审美的三重“二律背反”以及这种矛盾性的不断演进。

1. 纪录片审美的二律背反

所谓二律背反，是指一些虽互相排斥却又能够得到相同证明的判断，或者说是“对于同一对象持两个相反的命题”。这是康德对现代哲学的一大贡献，其意义在于这样的命题揭示了人类认识活动深入发展后，所必然面临的一种冲突情景。由于纪录片的高度综合性，使得关于它的很多命题都是二律背反的，也就是互相冲突的。这种互相冲突是建立在它的质的规定性——纪实性和艺术性上的，因而不是任意捏造的，也是不可避免的。

（1）在审美创造上，主观性与客观性的二律背反

纪录与诠释既是纪录片的本体功能，又是纪录片的创作方法。前者与客观性联系在一起，“外部世界的影像第一次按照严格的决定论自动生成，不用人加以干预，参与创造”①；后者与主观性密不可分，创作者的个性通过“选择拍摄对象、确定拍摄角度和对现象的解释表现出来”② 这是纪录片最为基本的一对二律背反命题。

实际上，任何一种艺术都存在着创作者与客观世界的双重关系，正如歌德所说：“艺术家对于自然有着双重关系：他既是自然的主宰，又是自然的奴隶。他是自然的奴隶，因为他必须用人世间的材料来进行工作，才能使人理解；同时他又是自然的主宰，因为他使这种人世间的材料服从他的意旨，并且为这较高的意旨服务。”③ 但是在其他艺术中，只求逼真，不需实有其事，也就是创作者不以生活真实为目的，而以艺术真实为旨归。但在纪录片创作中，生活真实与艺术真实同时成为目的，形成了主体与客体之间前所未有的分离，主客观统一面临前所未有的困难。真实与假定、再现与表现、纪实与写意、长镜头与蒙太奇、叙述因素与隐喻因素等风格、手法上的诸对矛盾实际上均由此派生。

这些矛盾不是人们有意促成的。纪录片要求整体还原物质现实，但这种还原物是主体使用影像语言制造出来的假定物——“非虚构的虚拟现实”。这种双重品格内贮于纪录片的创作中，不同的风格和样式就是对其中某一方面侧重和强调的结果，任何一方都有其依据。

（2）在审美价值上，功利性与超越性的二律背反

纪录片的非虚构性先天地决定了它不能完全脱离功利性。它用事实说话，以现实生活为材料，不允许主观想象，以真人真事为内容。这一点就决定了它们会激发起受众一些与审美无关但与利害相关的联想和情感，这些日常情感指向现实，与新闻一样能产生巨大的社会效应。纪录片因此承担了重要的社会功能，那就是认识与发现社会问题，它反过来更加强化了人们的实用功利态度，要求人们采取行动，谋求改善和解决。

纪录片的假定性决定了它同时又是心灵重新把握世界的产物，给人以感染与陶冶，对它的欣赏不依靠理性说服动员，而是在符合欣赏者愿望和情趣的前提下，采取自主方式进行的。这使它又与艺术一样，激发人们超越功利

---

① 巴赞：《电影是什么》，中国电影出版社，1994年版，第146页。

② 同前。

③ 《歌德谈话录》，人民文学出版社，1982年版，第137页。

与伦理实践去观照它，在美的境界里获得升华、净化。

虽然任何艺术都包含并实现非审美动机和目的，也就是说艺术绝不仅仅是为了审美，也要为生活的实际功用服务，但其他艺术的功利目的都是通过审美中介而实现的，即通过欣赏观照来影响人的感情、思想、价值观，最终导向实践，成为人们改造世界的精神力量。

既将人引向伦理实践，又将人引向审美实践，现实功利性与审美超越性并行不悖的艺术样式非纪录片莫属。长期以来，纪录片在价值取向上的诸多分歧其实都源于这种二律背反。纪录片到底是社会教育还是社会交流、是定论性的观点表达还是启示性的含义理解、是理性的静态结果还是感性的动态过程、是以宣传教育为己任还是以心灵沟通为目的？类似各执一端的争议和做法存在于纪录片的整个发展过程中。这些互相冲突的取向并不是一种外在力量对纪录片的强制性规定，而是因为纪录片先天具有两种相互冲突的价值，不同的创作者各取所需而已。

（3）在审美接受上，普遍性与个性的二律背反

纪录片的传播手段是影视大众传播，它的存在意义和价值只有被受众收看才能体现出来，这就要求纪录片是一种大众叙事，不能阳春白雪、曲高和寡；另一方面，纪录片的生命是真实，它需要创作者穿越表象、独立探索，这就要求纪录片是一种不计场合不顾题材的良心记录，个性鲜明、棱角突出，不能媚俗、不能浮躁。这是纪录片的又一对二律背反命题。

媒体市场化潮流席卷整个世界，纪录片也被裹挟其中。2000 年在我国的纪录片研究中，纪录片不依附于电视日常播出的栏目化生产流程仍然是一个共识，而在 2003 年，纪录片栏目化生存已经是一个事实。大众传播与个性书写这种双重命题的对峙较以往格外尖锐，反映在制作中也是矛盾重重。央视的纪录片栏目主编肖同庆曾专门撰文指出这种冲突：纪录片是规格统一的产品还是个性鲜明的作品、是讲究品位还是注重风味、是以蹲守模式为主还是以口述模式为主、是追求社会效益最大化还是追求经济效益最大化？纪录片栏目是一个生产车间还是一个播出平台、是追求栏目专业化还是风格多元化？

如同前面所述的两对冲突性命题所带来的诸多子矛盾一样，这组矛盾的出现也不全是个人主观意志的产物。影像纪录的实证性和故事性是最吸引大众的，而诠释所探索的实证背后的真相、故事背后的心灵是最吸引小众精英的。纪录片本身既蕴含着大众化的种子，又有个性化的种子，而符合时代需要的会得到最大限度的发展。

2. 纪录片审美矛盾性的时代演进

综上所述，纪录片在怎样创作（主观性与客观性）、为谁创作（普遍性与个性）、为什么创作（功利性与超越性）上都有双重命题，这使纪录片成为一个极为特殊的、难以一语道尽的影视种类。而随着对这种二律背反的体认，试图静态地把握纪录片的审美特征几乎是不可能的，当你在这一端抓住它时，它又从那一端溜走了。因为纪录片审美的特殊性不仅体现在它的二律背反上，还体现在这种二律背反的主与次、里与表是不断变化上，在不同的时代，有着不同的主要矛盾或是不同的矛盾的主要方面，它们定义和重新定义着纪录片。

整个纪录片史可以分为三个风格特异的阶段，它们之间显著的不同是由纪录片审美矛盾的关系变化造成的。

（1）格里尔逊模式——功利性主导下的纪录片审美

我们说格里尔逊奠定了纪录美学的基础并不为过，他倡导创造性地再现真实，使纪录片成为一个既负载有艺术特点，又具有高度社会责任感的影视类型。格里尔逊模式影响了 20 世纪 30 年代至 50 年代世界范围内的纪录片创作，在一些社会主义国家，其影响甚至延续到 20 世纪下半叶。

20 世纪 30 年代，政治家在第一次世界大战的战场上失败，而经济学家在世界性经济危机中失败，唯独艺术家的道路是敞开的。艺术运动和社会运动的合流，使超越性和功利性成为发轫之初的纪录片的主要矛盾。时代要求艺术反映尖锐的社会矛盾，为社会寻求出路。在审美价值上，功利性成为矛盾的主导方面，它影响了纪录片另外两对矛盾的变化。在审美创造上，主观性压倒了客观性，画面加解说，主题先行，为对某一事件给予特殊的意义与价值而使用语言和音乐，完全用语言去控制观众。

格里尔逊模式在当时受到了极大的欢迎，在商业驱动之外找到了成千上万的观众。这是很耐人寻味的现象。这说明在这一时期，这种模式的纪录片是适应社会需要的，有其存在的意义和价值。尽管它是居高临下的，但其视角代表的是以公众舆论出现的正义力量，从而延续了西方新闻的传统，使纪录片成为知识分子的又一种公共领域，开辟了西方知识分子以镜头介入现实，进行社会参与的道路。

（2）直接电影——客观纪实性主导下的纪录片审美

20 世纪 60 年代兴起的直接电影，直到今天都在世界纪录片创作中占有重要一席。

在这一时期，世界相对稳定，“怎么创作”成为纪录片的中心问题。审美创造即客观性与主观性的矛盾上升为主要矛盾，而客观性成为了矛盾的主

导方面。“让主体自己说话”，极力追求客观真实效果，是这一模式最鲜明的特点，这是对解说词牵着观众鼻子观看的格里尔逊模式的反证。

与之相伴随的是，在审美价值上，极力淡化政治功利色彩，不对所拍摄的、所观察到的现实赋予意识形态框架，没有解说没有剧本，不带着固有的观点去寻找适应观点的事和人；追求真实的含混感和自发性，以及由此而来的生活本身出人意料的戏剧性、美妙瞬间和亲切自然之感，纪录片逐渐走向审美自觉。

在审美接受上，创作者由直截了当的说教者转化成中立客观的报道者，强调尊重观众的判断和感受力，不把自己的立场强加于人，而是引起观众对问题的思索和关注。

（3）新纪录电影时期——大众接受主导下的纪录片审美

如前所述，新纪录电影运动是作为“直接电影”的对立面在 20 世纪 90 年代出现的。事实上，在 20 世纪 80 年代出现的反射式纪录片中，已预示了纪录片创作的某种转变，而在新纪录电影中，创作者完成了从一个中立的报道者向一个主动制造意义和进行电影化表述的参与者的角色转变。

新纪录电影的出现有着深刻的时代背景。一方面是计算机成像技术（CGI）的发展，使得复活过去，达到“情景再现”成为可能，从而大大拓展了纪录片的表现领域；另一方面是媒介全球市场化进程势不可挡，文化工业将纪录片也纳入了它庞大的商业机器中。在这种情况下，为探索更深层次的真实，试图通过虚构来揭示“生活是如何成为这样子的”新纪录电影手法，很快就被商业所利用，发展成今天蔚为大观的“探索频道”式纪录片。

在这一背景下，“为谁创作”也就是审美接受层面成为时代的主题，而在普遍性与个性这一矛盾中，普遍性越来越占上风。大众对纪录片的期待视野和心理欲求成为纪录片创作的重要杠杆。正因为如此，这一类型的纪录片前所未有地拥有了大量的观众。探索频道遍及全球的发行网为其带来与观众数量成正比的巨额收入。

在审美创作上，制作者们力图在传达信息的同时娱乐大众，纪录片越来越靠近故事片，表现性的成分大大增加，关于真实的悬念成为比真实还要重要的东西。

在审美价值上，政治功利和真实追求越来越为商业功利取代，纪录片创作者首先关心的不是“我究竟要表达什么”而是“市场究竟需要（我表达）什么”。感官享受的娱乐压倒了提升精神的审美。

现在看来，“探索频道式”纪录片的黄金时代似乎才刚刚开始，我们首先要承认其中不乏精品，它们对纪录片观众的开发和培养也居功至伟，但由

于大量的真实节目被混同为纪录片，使人们对纪录片真实的底线感到困扰。同时，独立纪录片制作人也将受到一定的影响，由于缺乏较大的纪录片播出商的制作委托而受到损害。这也成为一个不容回避的问题。

当我们结合时代背景对纪录片审美矛盾的演进作了简单勾勒后，就会发现："每一代的美都是而且也应该是为那一代而存在；它毫不破坏和谐，毫不违反那一代美的要求；当美与那一代一同消逝的时候，再一代就将会有它自己的美，新的美，谁也不会有所抱怨的。"[①] 这段话用在纪录片审美上也是极为贴切的，没有一种艺术的美有如纪录片那样，随着社会和时代的变化而如此剧烈地变化着。

我们不能说哪一时期的纪录片是好的，哪一时期的纪录片是坏的，哪一时期的纪录片不是真正意义上的，哪一时期的纪录片是真正意义上的。纪录片的社会性和历史性都很强，各个时期的纪录片精品都建立了或重新建立了纪录片的审美特征，我们并不能以某一种特性去固定它。但是另一方面，尽管这些特征会随着时代的变化而有所改变，但并不会消失得无影无踪，它们会作为纪录片内在的、模糊的规定性沉淀下来，并且影响着此后的纪录片创作和欣赏，比如它的新闻性、纪实性，时至今天都为纪录片规定着边界。

三、我国现阶段纪录片审美的复杂性与特殊性

通过对纪录片审美特殊矛盾性的分析，可以看出世界（主要指欧美国家）纪录片百年来的美学流变，由于各个时代纪录片审美的主要矛盾以及矛盾的主要方面不同，形成了各个时代纪录片独特的审美特征，它们有较为明晰的发展脉络可寻。

在我国，情况就要复杂得多。我国目前的社会结构和社会环境极为复杂和特殊，与社会变迁紧密相连的纪录片审美因此也表现得格外复杂和特殊。

在现阶段，信息文明、工业文明、农业文明并存于我国社会中。反映在文化上，从存在主义到后现代，从消费主义、市民文化、港台剧，再到农民的地方性的自娱自乐和封建迷信，这些几乎是完全不同时代的东西共存在我们的社会里。也就是说，多个时代的社会成分共存在一个社会中，不同社会成分的诉求又共存于一时。举个例子，当精英们把民主和自由作为崇高目标时，市民们则可能认为那是奢侈的议论，吃饭问题、就业问题、学费问题远比这个要现实得多。由此可见，在我们的社会中，社会不同成分的要求的差异有时会达到一种无法互相理解的程度。

---

① 车尔尼雪夫斯基：《生活与美学》，人民文学出版社，1957年版，第48页。

纪录片就是为了记录社会现实而存在的，这就要求我国的纪录片记录这种“不同时代的社会成分”共存一体状态以及“不同时代的文化选择”共存一时状态。西方在不同时代有着不同的审美主要矛盾，这种历史链条在我国被打碎了，多个时代的审美矛盾汇聚一时，诸种审美矛盾不仅是互相冲突的，甚至是无法调和的。举个简单的例子，对少数民族即将消逝的生活方式的记录。如果凸显后现代社会“大文化意识”的话，这种文明是作为现代文明的对照面而存在的，它富于个性和原生态，如何纪录即审美创造就是最重要的因素；如果考虑到中国社会二十年来的激烈变动对这些民族的影响，许多现实问题就会浮出水面，这些文明面临解体以及解体后生活与精神的离散，从现代社会的责任感出发，功利即“有用和善”就会成为首选的考虑；如果从纪录片为城市居民所消费这一事实出发，就应把少数民族的生活尽可能故事化和情节化，是否具备消费社会的普遍性就成为问题的关键。

由此可见，中国的纪录片工作者面临的不仅是现代西方“为谁创作”的问题，而是同时面临着为什么创作、为谁创作、怎样创作的问题。孰重孰轻、孰先孰后，不仅影响着我国纪录片的创作，也困惑着纪录片的审美。这就是为什么无论是兴旺发展还是萧条冷落，纪录片界都弥漫着争议的硝烟的主要原因。

与西方相比，中国的纪录片审美的复杂性和特殊性还体现在中国的纪录片现有的样式是拿来并加以改造的，它们已经不同于西方背景下的样式，它们被赋予了新的内涵和外延。

在改革开放后，西方积累了几十年的各式各样的纪录片创作模式一股脑儿地涌进中国，从上世纪 80 年代至今的近 30 年里，我国的纪录片迅速走过了西方百年来的发展轨迹。

中国纪录片的演进大体可分为三个阶段。一是新中国建立后到 20 世纪 80 年代后期的格里尔逊式纪录片阶段，二是 20 世纪 90 年代以来的“直接电影式”即观察式纪录片阶段，三是 21 世纪初纪录片栏目化后乍露苗头的“商业化”纪录片阶段。在历时性上，中国与西方大体保持着相同的时间序列，但在共时层面上，则是不同步的。直到 20 世纪 90 年代后，中国纪录片才开始在创作观念、创作手法、创作水平等方面与西方优秀纪录片有了越来越多的共同语言，架起与国际思维模式相一致的话语体系，并在“亚广联”等国际大赛中频频获奖。

需要指出的是，任何一个拿来的模式都要经过充分的民族化并与当时的社会要求相结合，才能获得其生存依据和生命力。无论是格里尔逊模式还是真实电影模式、商业化大众模式，它们在中国都与西方原来意义上的形态有

着显著的不同，甚至处于两个层面上，因而体现出不同于西方的特殊的审美特征。

格里尔逊模式从本原上体现了西方知识分子探讨社会的努力。而在我国，这一模式演变成为意识形态的图解，丧失了它原本的民间立场，以至于越来越简单化、贫困化。格里尔逊模式的主要美学特征即完整的叙事结构、优美的画面语言、热诚的社会教育精神等，均被内容单调、主题僵化、选材狭窄、形式单一和表现公式化等弊端抵消了，渐渐远离了人们的审美要求。中国为数众多的主流纪录片，也就是传达国家意识形态声音的纪录片，自20世纪90年代后对这一模式做了很大改进，主要反映在其艺术努力上。首先，放大细节、见微知著或小人物、大主题，赋予意识形态以感性和流动感；其次，采取趣致的叙述方式，使形象化政论更加生动。这种重构是在体制内进行的，从根本上说，政治功利性主导了它的审美创作和审美接受。90年代后的人物传记片如《毛泽东》、《邓小平》、《周恩来》、《朱德》、《孙中山》等，以及文献纪录片《让历史告诉未来》、《解放》、《使命》、《胜利》等均属此列。

我们在前面已经说过直接电影模式的审美特征是由它的客观性决定的，表现为对真实客观的追求，即渗透着科学精神的探讨方式和思维方式，但是极力淡化政治功利色彩并不意味着这类片子不具有鲜明的目的性。实际上，此类片子继承了格里尔逊倡导的纪录片传统，即切入社会现实，介入和参与社会主流生活。比如说美国的“直接电影”，就直接从新闻的领域获得推动力。这一模式使纪录片在西方成为精英文化的代名词，它是面向“高端”受众的有威望的领域，它的威望既建立在它的科学精神又建立在它的社会参与精神上。在我国，精英纪录片多是采用直接电影模式的，它们在很大程度上继承了其科学态度和思考精神，用现代文明的理性之光对人和文化进行透视，同时注意审美上的追求，把我国的纪录片现代化进程向前大大地推进了一步。如《最后的山神》、《神鹿啊，我们的神鹿》、《阴阳》、《流年》、《王凤楼》、《三节草》等，从对社会、政治色彩的迷恋转向对文化、审美的追求，精英纪录片是对多年来的政治实用主义的反拨。然而，与西方精英纪录片比较，我国的精英纪录片集中在被主流文化遗忘或忽略的领域，它们关注的大多是处于文化和地理的双重边缘地带的人和事。我们列举的一些精英纪录片的优秀之作都是人类学意义上的而不是社会学意义上的。这就使得我国的精英纪录片缺少了西方精英纪录片的一个重要维度，那就是切入现实、涉及会引起公众关注的重要问题。没有把自己的命脉与生生不息的社会现实联系在一起，在某种意义上是一种逃避，失掉了社会批判的功能，纪录片仅仅表现

为一种虚幻的乌托邦满足。这就使得我国的精英纪录片越来越向边缘退缩，守据偏僻一角。

西方的娱乐化纪录片吸引了大量观众，其驱动力是商业因素，纪录片成为传媒制造的大众文化的一部分，是一种商业纪录片。在我国，所谓大众的纪录片不同于西方，它标举的是平民化的美学观念，以对非主流人群、弱势文化群体，也就是小人物的关怀为发端，“讲述老百姓的故事”把纪录片的观众扩大到了市井民间。这类片子在表现手法上采取的是直接电影模式，真实描述人们生活的原生态，用小角度、情节化的描述来展现生存状态。如《德兴坊》、《毛毛告状》、《沙与海》、《壁画后面的故事》、《远在北京的家》、《舟舟的世界》等一批优秀之作的推出，引起了观众的高度共鸣，一度取得了惊人的收视率。大众纪录片是在来自大众、面向大众的意义上得名的，它与后来实行末位淘汰后的栏目化商业纪录片完全不同。准确地说，它把精英文化与大众文化相结合，以精英文化的人文价值为坐标，以大众文化中的非主流人群的生存情感需求为指向，形成一种新景观。在审美特征上，虽然它也高度注重情节性和情感性，但总的来说，仍是以纪实为主，体现出真实、朴素、亲切的直接电影特征。

以上我们通过对比西方主要纪录片模式与经过本土化后的中国特色形态，梳理出了我国现阶段的主要纪录片形态：主流纪录片、精英纪录片以及大众纪录片，它们与西方意义上的这些形态不是一一对应的关系，而是显示出自己的形态规定和审美特征。

第二节　纪录片的审美特征

我们花费了大量笔墨来探讨纪录片特殊的审美矛盾性，以及这种矛盾性在我国现阶段的流变情况。这些工作不是没有价值的，割断与纪录片美学性质的联系，单纯去理解纪录片的审美特征，将会永远理论不清、永远若有所缺。明确了纪录片的美学性质及决定它的审美矛盾性，我们再进入对纪录片审美特征的分析就会水流有源、木立有根。

纪录片给人的美感并不是单一元素造成的。如果我们从纪录片审美的二律背反入手，就会理解这种源出于多种元素的交叉、并列、对位、错位形成的总体效应，它们形成了非其他影视叙事艺术所能比拟的纪录片审美特征——多重境界的真实美、历史意识下的人文美、高片比剪辑后的过程美。

在下面的论述里，我们将对这些审美特征作细致的探讨，需要说明的是，由于纪录片类型繁杂、风格多样、中外有异、先后有别，我们不可能涉及所有，因而将重点以我国的社会类、纪实类的纪录片作为探讨对象，这并不是厚此薄彼，只是因为这类片子更能牵涉到一些纪录片审美特性方面的问题。在具体分析中，我们将以美学思辨为基本分析框架和血肉，同时辅之以适当的影像艺术语言分析。

一、多重境界的真实美

纪录片一词与观众之间有一个默契，那就是它所再现的影像是真实的。真实的环境、真实的事件、真实的人物，这是纪录片的基石，任何对真实世界的扭曲、改造、干预都被认为是丑恶的，甚至会引起观众的强烈抗议。真实美是纪录片美的前提，也是纪录片美的来源。

生活是一个变动不居的过程，因而真实不是一种制成品。正如黑格尔曾强调的，“真实不是别的，而是一种缓慢的成熟过程，或是一系列必然的但又可以自行纠正的谬误，或是一系列不断自行补充和自行扩展的历程”①。由于纪录片主观性与客观性的双重命题，纪录片的真实美是在客观纪录与主观诠释的不断互动中产生的，达到生活真实只是纪录片真实美的起点，而不是终点。正是在探索更深层次的人性真实、心灵真实的过程中，纪录片呈现出多重境界的真实美。

1. 复原物质现实——质朴的美

纪录片借助于现代的音像实录技术，以直观的方式将物质现实诉诸于观众的视觉和听觉，从而产生真实感，给人们以仿佛身临其境的审美感受。在这一技术基础上，复原物质现实就是追随着生活原生形态表象，严格地遵循生活的逻辑，客观地、自然地再现生活本身的各种存在，它是纪录片追寻真实的起点。在这一层次上，纪录片的真实美体现为质朴的美。

所谓质朴，就是态度平实，不做作、不卖弄；忠实于生活，不雕琢、不修饰。质朴之美因而体现为本色、朴素、自然，给人以来自原生态的亲近感和认同感，它赋予纪录片以生命——真实感。例如在《德兴坊》中，拥挤杂乱的巷道、破旧的住房、镜头前一张张无法轻松的脸，都难以体现出直观的美来，但正是这种不假修饰的白描，才让我们透过那向前延伸的窄窄的巷道、巷道两旁错落不齐的石库门房屋，房屋门前、窗下那细心摆放但又无法整齐的各种物件，以至横在巷道空间晾着衣服的一条条挂杆，感受到了生活

① 转引自滕守尧：《艺术社会学描述》，上海人民出版社，1987年版，第176页。

的质感，它粗糙、琐碎、难如人意，里面混杂着各种情感和欲望。这就是现实，令人产生认同和种种感触的现实。

对现实的尊重，就意味着不滥用主观感情和技巧。现在一般认为纪实只是纪录片的一种风格，而不是目的，创作者应该采用多种表现方式表达真实。然而，质朴仍然是宝贵的。漂亮的画面、精细的蒙太奇、感情充沛的音响等形式、技巧或态度上的过度表现，会让人疑虑和困惑，因为它们总好像是对现实的美化，从而削弱纪录片真实的力量。在《纪录片创作室》以及《生活空间》的许多片子中，弱化剪辑，用尽可能长的镜头将时空的连续性保持下来，用变焦、摇移镜头和跟拍镜头来紧紧抓住人物和事件，采用形声一体化等手法，这些为纪录片所普遍采用的纪实手法，营造出的首先是质朴美。仍以《德兴坊》为例，在采访从儿子结婚起就睡了八年晒台的王明媛老人时，镜头始终没有离开那个 12. 3 平方米的小屋和白天是厨房、晚上是老人卧室的晒台，伴以老人一家自然而平静的同期声，在素朴里慢慢沁出骨肉之爱、人情之美。

2. 拭去感觉的锈斑——新奇微妙之美

根据心理学，人们在认识过程中会选择性地观察，通过把握事物的主要特征而缩短感知过程。在日常生活中，这种选择性的观察导致了见惯不惊的态度，感知由于过多地省略而趋于机械化，其结果就是对生活本身听而不闻、视而不听。“在我们多次见到一个物体后，便开始能认出它，然而却看不见它，因而对它说不出有份量的东西。”①

有些人认为，摄像机有一种揭示功能，能把我们视觉感受所忽略的一切都看到，将肉眼所隐藏的一切赤裸裸地呈现出来，从而复活人们在现实生活中枯萎了的感觉。但是，现代人已经日益生活在“电影眼睛”提供的表面化的世界里，并且把它们也作为日常生活的一部分，对这些逼真反映也已形成了一种习惯性或自动性的感知。纪录片的意义就在于它不仅扼制了人们对日常生活的自动化知觉，也扼制了人们对日常生活影像的自动化知觉，它不以单纯复制物质现实为目的，它的目的在于探索更深层的真实，寻找现实的假面目并试图揭露它。为此，它首先做的就是拭去我们的感觉蒙在客体上的锈斑，把我们带到我们本身最容易忽略的、最隐秘的事物和我们自以为认识的事物之间的汇合点上。在这一层面，纪录片的真实美体现为新奇微妙之美。

如果纪录片能发掘事物在不同场合、不同条件和不同心境下的不同意

---

① 什克洛夫斯基，转引自滕守尧：《艺术社会学描述》，上海人民出版社，1987 年版，第 206 页。

味，生活影像就呈现出新奇微妙的美。衣、食、住、行等日常生活内容就会成为个人对世界之看法的自然体现，甚至成为人与人之间交流的手段，它们会融合为一种丰富的审美体验——他人正在经历和解释的世界在我们面前展开并且把我们从日常的审美疲劳中拯救出来。《芝麻酱慢慢调》讲述一个退休老人过着简单的生活，他唱京戏、看足球、调芝麻酱。其中有一段表现他为了请琴师演奏而给琴师敬烟。第一次敬烟，人家爱答不理地问唱哪一段，他讨好地说："不着急，您先抽，您先抽。"第二次他明白琴师不高兴是因为自己敬的是吸过的烟，再敬，仍被冷淡。于是他改等相投的琴师，终于等来后，赶忙递上一包烟。琴师一人唱《沙家浜》中胡传魁、刁德一和阿庆嫂三角，他听着无比兴高采烈。此情此景下的敬烟反映出世俗百态，情趣盎然。

当纪录片冲破惯性力量的束缚，超越和打破理性和文明规定的种种标准和限制，进入对一种新意义的发现时，平凡人事同样呈现出新奇微妙之美。《舟舟的世界》的主人公是一位先天愚型患者，就是这么一位思维处于混沌状态的青年，在世俗眼光中，是一位不重要的、增添社会家庭负担的人物，但创作者突破了习惯偏见，放大、肯定了他活在自己的世界里，拥有自己的人格尊严这一面。舟舟学着走猫步、拿橡皮章画画、一年到头永远背着一个书包，音乐一响他就忘乎所以，真正上台时却睡着了。这些人们日常不注意或贬斥的方面和特征，之所以能造成既出人意料又生动迷人的效果，正是由于纪录片从中发现了一种新的意义，那就是每一个生命都是一种存在，每一种生命状态都值得尊重。

我们说在纪录片中首要的是质朴美，影视工艺层面的东西是被节制的，但并不意味着它是不重要的。在这一层面，构图、光效、色彩、音响、造型等影视语言的潜力被调动出来，具体细致地呈现事物自身展现出来的声音、色彩、运动、形态、质地等种种方面，在拭去感觉的锈斑后，工艺才不是创作者玩弄的花巧，而是传达事物本身种种新奇微妙之美的中介，它越有力量，这些美就会被传达得越充分。

3. 暴露现实——丑转化的美

拭去感觉的锈斑，只是纪录片追问真相的一个终点站，如果再继续的话，现实的假面具就会被撕下。小川绅介讲过这样一段话："一开始你不可能看到假面具。你去的时候还以为那是一张普通的脸，拍着拍着，看到了很多东西以后，就会产生很多疑问。这时候，假面具啪啦啪啦地剥落掉，露出

了脏脏的脸。”[1]

世界的真相远远不是它所表现出来的那样，隐匿在现实后面的另一张脸，往往是很肮脏的脸。纪录片解析真相的本性，经常会使它提出问题、暴露问题。而一旦问题被揭露出来时，和谐、平衡就会被打破，丑出现了。

在这一层次上，纪录片的真实美表现为丑转化的美。

所谓丑，是指偏离了事物的正常位置，或偏离了人的心目中觉得应该如此的位置。这种偏离能获得陌生化的效果。陌生化能产生心理上的距离，使人的注意力更加集中。将人隐藏在内心深处的同情、仇恨和诗的激情诱发出来，麻木的习惯性的状态一旦结束，生命便闪出了辉煌的光束，人随即进入审美的境界。

1998 年“中国纪录短片大赛”上获得一等奖的《渡口》，反映的是当今中国社会变动中最基层人民的生活。渡口轮船公司实行股份制改造，渡口由个人承包，这种改变带来的是职工们生活的改变，于是有人敲碎了渡船的玻璃，有人在夜里往渡船上泼了一地的大粪，没有工资的妇女们声嘶力竭地闹，下岗职工们一边埋怨着一边退缩着，凡此种种都毫无美感，丑恶的暴露刺激着我们的神经，让我们心情复杂。类似的片子还有《生活空间》拍摄的《泰福祥日记》，它表现了一家老字号的国有商场在转制过程中人们的心态变化，也具有一种微妙的戏剧讽刺色彩。

真正触及生活本质的片子，在某种程度上都隐含着对现实残酷庸俗一面的否定。纪录片在追寻真实的途中揭发现实，暴露丑恶。对现实的指责和反抗之所以能转化为美，不仅是因为在美学中，丑的东西造成的感受和经验，与美一样能令人难忘和回味。丑的东西往往能在人的内心掀起波浪，产生从感知到情感，再到理智生活的大循环、大震荡，把人的生命的力量和生存的意识极大地调动起来。同时还由于作为旁观者的观众，他的接受过程仍是一个相对自由的过程，现实的丑正是与这个自由的过程相融合才转化为一种审美经验。

4. 追问存在的根源——纯真的美

很多纪录片在寻求真相的时候，探究的是原因、结果、动机这样的现实问题，它在伦理功利层面观照事物，因而停留于批评上。但是很多优秀之作继续往前走，它们追问存在的根源，“我们是谁，我们从哪里来，我们向哪里去”，这就使得它超越了事实层面，进入了哲学层面，当它在寻求我们生

---

[1] 小川绅介：《寻求纪录片中至高无上的幸福》，见《多元文化视阈中的纪实影片》，学林出版社，2003 年版，第 463 页。

存的理由时，它就站到了一个更高的视野上观照世界，这也意味着它有可能发现更多人们没有发现或有意忽略的事实，并且把它们有力地呈现出来。能够根据这种纯物质表现而显示出一个人的心灵、一个社会的精神，这样的纪录片就含有一种力量，使我们不由自主地看到我们以前漠然与之相处的世界的真正面貌。

在这个层面上，纪录片的真实美体现为纯真之美。如果说前面三个层面的真实都是功利的，纯真则是无用的真，它超越了功利，纯为审美而存在，至此，纪录片的真实美达到了它的最高境界。

纪录片《彼岸》讲述了一群从全国各地来北京寻梦的十八九岁的孩子，如何以青春的热情追寻理想和彼岸，如何遭遇了理想的破灭，感到彼岸的不可企及。《彼岸》的价值不仅在于创作者蒋樾展现了这一过程——乌托邦的幻灭以及幻灭后的冷血和残酷，而且在于他最终超越了这一层面。《彼岸》批判的不是某一个人（如片中带领孩子们摸爬滚打排戏，又因为现实而抛弃他们的艺术精英牟森），在蒋樾看来，拍这部片子是一个净化过程，当最深的真实被记录并呈现出来时，人们就会因为了解而原谅，因为原谅而同情。对伤害者与被伤害者同时施与的同情。让我们看到的不仅有心灵的伤害，有冷峻的批判，还有其他：这帮孩子真正地在用自己的肉体，用四肢、汗腺和泪腺去体验“彼岸”的意义。当他们在演出实验剧《彼岸》时，“忘情地、投入地、声嘶力竭地喊着、摇摆着、跳着、跌爬着”，以激情追寻着“彼岸”的意义；当他们在精神幻灭后面对着关于彼岸的追问，“躲闪着、逃避着、痛楚着、暗暗舔着自己的伤口”，心灵的变化在片子中历历在目，里面有残酷但也有高度的美——关于青春的真实和这种真实唤起的美。这是我们每个人都或多或少地经历过、感受过的，它的赤裸裸的真实超越了单纯的功利的批判，让我们为之惊慄、感动。小川绅介说：“把假面具撕下，让第一张脸露出来，比较容易做到。可是你要把这张脏脸撕下来，就不那么容易了。因为，你看到这张脏脸的时候，就已经对人感到厌恶了，不那么容易就能撕下的……把这脏东西扒掉，于是，我们看到的是美丽而闪光的东西，看到了活生生的人，看到了从赤裸裸的人的身上发出的光亮。”① 当这种光亮照亮我们时，从中读解到的就是对生命的无止无歇的追求。

纯真美融合并超越了质朴、新奇微妙、刺激等多种境界，它看似朴素，实则新奇微妙而富于刺激，在最高的境界上，似淡实华，似槁实秾，令人们

---

① 小川绅介：《寻求纪录片中至高无上的幸福》，见《多元文化视阈中的纪实影片》，学林出版社，2003年版，第463页。

含英咀华，回味不尽。

总之，纪录片的真实美是多重的，不同的层面决定了纪录片所能达到的高度。它越趋向更深的真实，它的美越令人震撼。“当我们的观念经过辛苦的取舍过程逐渐符合客观事实时，它势必会扩大我们的视野，因为自然（和社会）的景象是神奇而且迷人的，它充满了沉重的悲哀和巨大的慰藉，它交还我们身为大地之子与生俱有的权利，它使我们归化于人间。”[①]

二、历史意识下的人文美

纪录片与其他艺术相比，具有更突出的自我矛盾（即二律背反），这都源于它必须完全用“人世间的材料来进行工作”。人与自然、人与社会、人与人的关系是纪录片的主要内容；关注人的生存状态、肯定张扬人性、关怀人的现实需求和精神需求——人文精神是纪录片的基本价值维度，人文美是纪录片美的主要体现。同时，由于纪录片以现实为素材，它较其他艺术有更强的社会感与时代性，纪录片无论是作为意义的定位，还是叙事的方式，都应该有历史的观念。换言之，纪录片的人文内容只有建筑在历史意识之上，才能焕发出深刻的美。

1. 纪录片的人文美

纪录片不同于新闻的地方就在于它给予我们的不是事件，事件仅仅是外壳，纪录片在这外壳之下寻找着一种人类的和文化的生活——“一种具有行动与激情、问题与答案、张力与缓解的生活”。

美国著名学者丹尼尔·贝尔的一段话屡屡被引用来作为对纪录片的主题和意义的界定：“来源于所有人类面临的生存环境，不受时代的限制，基于意识的本质：例如怎样应付死亡，怎样理解悲剧和英雄性格，怎样确定忠诚和责任，怎样处理兽性与人性间的矛盾，怎样平衡本能与约束。”普遍而永恒的人文内容是不存在的，但普遍而永恒的人文母题是存在的，它们跨越时代和国界，在人们心中引起理智和情感的强烈共鸣。纪录片是被人们用来探索这些人性母题的有力工具，人是纪录片的一般主题和最高目的。它绕过充斥在每日新闻标题里的一些人物事件，直接探索人类生活的基本方面，关注普通人以及他们的生存和生活，是“为人类生命过程提供解释系统，帮助他们对付生存困境的一种努力”。[②] 正是在这种努力中，纪录片呈现出浓郁的人文美。

---

① 乔治·桑塔耶纳：《美感》，中国社会科学出版社，1985年版，第16页。

② 丹尼尔·贝尔：《资本主义文化矛盾》，三联出版社。

任何美都具有形象性、情感性和社会功利性，人文美也不例外。

（1）纪录片的人文美首先体现在它是善的

“在一切人类所以为美的东西，就在于他有用——于为了生存而和自然及别的社会人生的斗争上有着意义的东西。”① 一般来说，美必须是善的即对人生有益、有用的，恶不成其为美。尤其在人文美中，善是它的内涵和前提，人们借助这样的美来肯定生活。在《德兴坊》、《毛毛告状》、《半个世纪的乡恋》、《壁画后面的故事》等一系列片子中，美都是与善结合在一起的，主人公或是体现出坚韧、恭谦、忍让的传统美德，或成为爱人修己的道德完善的象征，他们在一个道德价值体系解构的时代，重新确定善的坐标，呼唤一个良性的社会秩序和健康的人格。在纪录片中，善也许是最先打动我们的东西，它作为纪录片重要的成分进入审美之中。然而，纪录片的善不是抽象的道德说教，它必须体现于形象和行为之上。

（2）纪录片的人文美建立在个体化的形象上

人文内容作为审美对象不能是抽象的概念，它必须具有完整的形象体系及个性特征，也就是说，要用具体可感的形象去引起观众的审美反应。这就意味着“人”的形象不应是作为符号化的人，成为演绎某种抽象内容的论据，如果这样，这个“人”就无异于科学或社会科学的认识对象。纪录片要想方设法保持对象千姿百态的个体形态，并以此来唤起人们对具体对象的人生体验和情感体验。

个体化的形象才具有一种现实感，他与真实生活的具体时间、具体环境、具体事件相联系；对于观众他具有一种亲近感，这种个体的经验与人们的日常生活能形成一种明确的同形同构关系；更为重要的是，从审美角度来说，个体化的形象具有生命感，在活生生的人的经历和体验中，生命的活力才能被完全体现出来。成功的“人物形象”是大于思想的，他不同于确定的概念，他可以从各个角度审视，他的多样性和丰富性有不可穷尽的一面。“有一千个人，就有一千个哈姆莱特”。正是通过个体化的“人”的形象，人文美找到了宿主——他是有限地呈现出来的无限。

《最后的马帮》讲述了云南大地上最后一支国有马帮队在高黎贡山驿道上的赶马生活，编导郝跃骏在拍摄时敏锐地注意到了女赶马工嘎达娜，把她作为片中的主要人物来记录，记录她的行为，反映她在沉默中表现的东西，其中最为动人的是她给儿子烘烤湿衣时流露出的微妙情感。这个形象成功地反映出了赶马人的某些心路历程，借助这个形象，我们不仅能在片子中看到

① 《鲁迅全集》第4卷，人民出版社，1982年版，第263页。

赶马生活中种种中性的东西，比如生存的艰难、环境的险恶，翻山越岭、风餐露宿等等，而且还能感到正是这些东西构成了她的日常生活，决定了她的命运，女赶马工的形象使最后的马帮所处的现实有了生命和意义。

类似的例子比比皆是，自“讲述老百姓的故事”开始，中国纪录片的感染性和生命力正是通过一个个鲜活的“人”的形象体现出来的，生存之美、生命之美、人性之美以及一切生活中的美都只能通过人来传达，人的形象是如此重要，以至于有创作者这样说：“在拍摄过程中，我们最关心的只是认识事情展开过程中的关键人物，然后我们就像小说家一样，展现他的心理活动和他们的人际关系。我们将完全敞开他们性格中的一切复杂性和冲突，一切人类本性决定下可能发生的事情。”[①]

(3) 情感性是纪录片的人文内容升华成美的基础

说纪录片树立起了丰富多样的生动可感的人的形象，那就意味着我们从他的各种各样看得见的动作和行为背后，看见了某种东西，那就是人性或心灵，它诉诸于我们的情感体验。

纪录片的情感性表现在两个方面：使人动情的内容和使人动情的表达。日本纪录片《五平太流传》中的男主人公近滕富士对失业后女儿退学感到内疚，哭诉自己的无奈，这种感情波澜来自创作者抓住了人物本身具有的情感高潮点；而表现工会领导人因与资方交涉失败而含愤自杀时，用了一组他带领工人斗争和工会旗帜在大火中化为灰烬的慢镜头，这组慢镜头就是创作者对情感的渲染。

无论是内容还是表现手法，纪录片的情感性的背后都贯注着创作者的个人情感。纪录片的创作者如果没有对所纪实事物的深沉强烈的体验和情感，他就不可能点亮自己的个人经验和生命之光，从而观看和判断其他人的经验和生命。

然而，不同于其他艺术显性的、张扬的主体情感，纪录片的主体情感是通过选择和遗漏事实来体现的，它是隐性的、被抑制的。体现在创作主体能够以高度的敏感来捕捉大量的关键性的细节，这些对事件的一般进程可能几乎没有什么影响的细节，对于记录人的心灵和情感却是有价值的而且是必不可少的。

创作主体对客体的心灵与心灵的呼唤与追逐，使事实摆脱了死气沉沉平庸无力的状态，让观众感受到了真正的人性和生命力，这是人文美的最高

---

① 鲍勃康纳里，引自《电视纪录片——艺术、手法与中外观照》，复旦大学出版社，2001年版，第266页。

境界。

2. 历史意识下的纪录片人文美

以上我们分析了纪录片人文美的主要特征，这不足以与其他艺术中的人文美相区别，纪录片的人文美最根本的特征在于它始终处于历史意识下，它必须表现在三个方面：一是历史意识中的人文价值，二是历史坐标上的人物形象，三是历史视野下的个人情感。

(1) 历史意识中的人文价值

纪录片必须尽可能公正客观地反映人们生活中的种种冲突和个人见解，否则它就无异于宣传片。但我们在前文说到了个人感情对纪录片的重要性，对感情一无所知的创作者只会给我们枯燥的事件，而不是生动的人性。在这里，历史意识对解决这种二律背反是重要的，那就是视影像纪录为史证。“历史学家既不是原告也不是被告的辩护律师。如果他作为一个法官来发言，那也只是作为预审法官来说话的。他必须收集这桩公案中的一切文献以便把它们提交给最高法院——世界历史。”①

有历史意识的纪录片创作者所能做的就是：以广大的同情理解有关冲突和私见背后的种种动机和情感的交锋，并且把它们都表现出来，让观众做出自己的判断。纪录片的“善”因此不同于新闻，它不一定是对社会主流价值观的强化。当这个社会日益分化为不同的群体和分散的个人时，纪录片致力于从每个群体和个人的经历出发反映他们的生存意识、生命意识和社会意识，反映多元化价值观中的“善”，并将之提交给社会，取得社会的理解。如果说新闻追求社会一致认同的话，纪录片则寻求不同的解释，它致力于交流和理解。

如果我们从这种历史意识出发去理解纪录片的“善”——具有个性特质和真理的多元化属性。我们就会更清晰地感受纪录片的人文美，这种美建筑在平民意识之上，以普通人为主要审美对象。《望长城》之所以成为中国纪录片的一个分水岭，主要原因在于从它开始，占据镜头最多的就是普普通通的人，这一点真正体现出了纪录片人文美的要义。

(2) 历史坐标上的人物形象

20世纪的哲学思潮林林总总，它们有一点是共同的，那就是都倾向于怀疑本质，认为人性是变化的。卡西尔的符号人类哲学对此说得尤其透彻，他认为，人并没有什么与生俱来的抽象本质，也没有什么一成不变的永恒人性；人的本质是永远处在制作之中的，它只存在于人不断创造文化的辛勤劳

① 卡西尔：《人论》，上海译文出版社，1985年版，第240页。

作之中。“正是这种劳作，正是这种人类活动的体系，规定和划定了人性的圆周。语言、神话、宗教、艺术、科学、历史，都是这个圆的组成部分和各个扇面。”①

既然人性是随着人所创造的文化一起变化的——人的文化总是通过“集体无意识”代代相传，沉淀在每个人的心理深处的，人的劳作总是在特定历史条件下的劳作，那么历史性就是人的存在方式，脱离开历史观照人是一种侈谈。

纪录片的人物形象总是处于一个历史坐标上的，时代的、传统的、时代与传统交汇冲突的这样一个坐标系上的。离开哪个轴，人性都不是完整的。人物形象就在这些坐标的移动中表现出它的微妙和复杂。比如《阴阳》中阴阳先生的形象，阴阳是一个风水先生，因为从小读过书，相对见多识广，在西北贫困的农村里，他在某种意义上代表了一种文明和先进，如春节，阴阳先生可以给村民写像“田可耕，书可读，耕读为本”之类的春联，阴阳还写乡规，在农民中进行一些矛盾调解等；但是阴阳先生又是一种愚昧的体现，他生活在几千年沿袭下来的一些习惯中，如有人生病，会请阴阳先生去装神弄鬼；同时，阴阳先生还是一个农民，因为看风水不可能是一种职业，不能定期领工资，所以他也要种地；在家里阴阳先生还是一个家长，以他的方式去教育子女。环境条件、个人历史、社会传统沉淀交织在一起影响着这个形象，你既可以感觉到几千年不变的中国的一些东西就在那儿，他的行为和思维方式，在大都市也屡见不鲜；也可以感觉到时代的影响，比如扶贫，比如换届选举；还可以体会到在一个常年干旱的边远农村，生存条件对人的塑造。凡此种种，阴阳这个形象就结实厚重起来，他的行为，他的命运，成为特定情境和环境对个体的人注入社会属性的结果，与此同时，社会属性又作为审美价值的因素融入到个体的行为和命运中。

纪录片的人文美是建立在具体可感的个体化形象上的，但是一旦脱离了他的历史性，这个形象也将是浅薄的。在这个意义上，我们说纪录片的人文美，是历史坐标上的人文美，这样的人的形象，才会生出更为动人的厚重感。《生活空间》对“小人物、大时代”的标举，用意也在于此。

（3）历史视野下的个人情感

现实中的人总是倾向于把他生活的小圈子看成是世界的中心，并且把他的特殊的个人生活作为宇宙的标准。但是，纪录片如果采取这种小气的、小农式的视野，那它就只是地方电视新闻。

---

① 卡西尔：《人论》，上海译文出版社，1985年版，第87页。

伽达默尔的解释学认为，理解活动乃个人视野与历史视野的融合，是诸视野融合后从内部生发出的大视野。

所谓历史的视野，就是把人类生活视为一个连续的有机体，所有成分都是互相包含互相解释的，最重要的是它们都是有历史的。当我们仅仅取个人视野时，我们就可能遗忘和忽视一些重要的事实，而当我们将个人情感置于历史视野下时，这个世界就会在一个新的深度和广度上呈现出全新的面目，新的大视野就会带动千百条线索转动，把社会、文化、人理解为一个有机的整体。

《八廓南街十六号》记录的是拉萨市里一个居委会的日常工作。编导段锦川在西藏生活多年，他从北影毕业后主动要求援藏，这部怀斯曼式的片子里含有他很强的个人感情，“关键是你在什么样的角度来看待这个事物，用什么样的方法来表现你所看到的，所有的艺术都在于你的方法，你的认识，你的观点”①。但是“当我置身在里边，我发现产生这个问题的原因是多种多样的，而且这些因素你无法用情感去判断。首先是个体和社会的矛盾、个人情感、个人信仰和社会的约束、社会的规范以及政治体制的局限有一个巨大的冲突”②。正是结合了这样两种认识，一方面观众从这部片子画面中可以明显感受到拍摄者的态度和拍摄者与被拍摄者之间的关系；另一方面拍摄者又没有停留在个人视野上，被浅薄煽情的“人道主义”羁绊住眼光，而是以一种历史的视野去关注他的表现对象，这种视野在某种意义上是一种特殊类型的同情心，它并不含有好恶感或党派偏见，而是同时容纳朋友和异己，“这一条街上的每一个人都很无奈，都要靠一种异化生活下去”③。创作者努力要做到的就是要让观众在下判断之前先了解和理解他所表现的对象。

当我们理解了生活时，我们就能更深地感受生活。在历史视野与个人情感地共同贯注下，纪录片尽可能地洞开、照亮了人们的日常生活和性格，洞开和照亮得越大，它所呈现出的美就越强烈。有学者曾说，纪录片的个人表达让历史敞开，这句话也可以反过来说，那就是历史视野让纪录片的人文美呈现得更清晰、更深厚。

三、剪辑后的过程美

没有过程就没有纪录片。纪录片所寻求的真实以及它所反映的人文本质

---

① 段锦川：《纪录与探索》，见《现代传播》2002年第二期，第56页。
② 同上。
③ 同上。

都只能在过程中相对完整地表现出来。纪录片把过程的价值凸显出来，让自然或人类流动不息的生命进入“自我”，让观众的生命力在体验过程中被激发出来，过程美是纪录片美的一大特征。然而，纪录片的自我矛盾决定了它不可能真正将生活还原，过程的展现仍然是在具体外表下的一种抽象，高片比剪辑就证明了这一点，我们看到的是剪辑后浓缩了的过程。纪录片正是在这种矛盾中得到滋养，剪辑使得过程得以被构形，隐喻和象征的意境美与过程美同时得以实现。

1. 纪录片的过程美

过程，按其通常的意义，乃指一系列活动的展开。在最近几十年中，艺术向“过程”本身演进的倾向已变得越来越明显，艺术日益倾向于打开平凡琐屑的生活过程并向其索要意义。纪录片是其中的代表。

（1）时间流程与情感流程共同作用下的过程美

人作为生命体存在是包含着特定的时空内容的，对人的生命的本质关注是需要一定的时间保证的。只有通过一定的时间积累，才能为观众提供一个人类生存的某个阶段的活的历史。因此，纪录片慢工出细活是出了名的。以三十六年的时间记录了高尔佐的孩子们的德国纪录片工作者认为其日常琐碎的记录的意义在于：人们可在时光流转之间获得对生命的体验与解释；认为“时间是纪录片的第一要素的”的小川绅介的每部纪录片拍摄的时间长达三至五年；《我们的留学生活——在日本的日子》历时三年，记录了人物发生重大变动的几个阶段，记录了完整的过程段落和细节，在动态取材中使生活的各种原始信息得以保留。

过程美只有在一定的时间流程中才能充分展现出来。但是仅有时间流程是不够的，纪录片花费大量时间绝不只是为了记录事件的始末。过程的真正魅力在于在时间流程中寻找、发现人的情感的流动、性格的变化以及思想变化轨迹，从而展示生命的种种曲折细微的变化。正是感情和性格的流程，使时间流程中的事件、细节、背景以及它们之间的种种关系都变得意味深长，留下了足堪回味和想象的空间。如果说时间流程是一个河道的话，情感流程则是在河道中注入了奔流的水。《最后的马帮》拍摄历时两年，使这一时间流程真正流动起来并且摇曳生姿的却是赶马人的心路历程：马锅头夜宿山间的酒后歌声，丢弃亡马时的悲怆，谈论公路修通后对个人前途影响的自嘲，以及大雪封山后悲壮的百马大突围等情感上的不断流露和变化。

在时间流程和情感流程的共同作用下，纪录片的过程美才表现得丰富和动人。

（2）过程美的特征

这种美的本质在于它还原了生活的质地感、多义性和开放性，让接受者自己在体验和参与中进行创造、得出结论，给予了接受者对生活的一个新的观看角度和感知方式。

①质感

记录结果会围绕那些与事件的轮廓和结论有关的事实，记录过程则可能着眼于没有分量，也没有多少寓意的瞬间和细节，它们的作用在于提供一个生命展开的真切环境和生命之间交流的完整的氛围，也就是说在于给予人们生活的质地感。

日常生活为人们提供的种种线索，往往都是那些所谓不为主观意识所动的琐屑的瞬间。正是这些琐屑的、与他人所共有的经验发生联系的瞬间，成为构成日常生活的一切其他形式的母体。

在纪录片《深山船家》中，镜头不厌其烦地跟随着船工父子做饭、推船、烤火、买零碎物件，如果删去了过程，片子本身的意义就随之消失了。比如说，张庭兴上岸买草鞋，推门进去，这不是小店，是一户闲时打草鞋卖的人家，没有他要的那么多双了，只有七双，七毛钱一双，卖鞋的老人说没有一毛钱找了，下次再给吧，张庭兴寒暄着就出来了。镜头沉稳地记录着，观众下意识地明白张庭兴给的一定是五块钱，要买那么多双，拉纤时一定很费鞋。这个细节乍看极之琐屑，但是它在一刹那间让观众忘记了表面的情节，深山里人们的交易、人们的交流，船运的辛苦都展现在其中了。

记录这些枝枝蔓蔓、一点一滴，就是保留了甚至彰显了那些所谓“无意识”的内容，或“无目的性，无明确意义”的内容杂质。有人说得好，这如同水，杂质是构成水不可分割的部分，失去了杂质，也就失去了水的原貌。

过程美最本质的特征就在于它保留了现实生活的母体，从而保留了“我们跟作为我们栖息所在的大地之间的关系”，生活的活力与美首先在于过程给予的这种质地感，在它的微妙的氛围、关系、事件和情感才得以深入细致、真实完整地展开与呈现。

②多义性

生活的神秘就在于它永远在修正着自己，就像一个永远不能得出固定答案的谜。纪录片的过程美首先体现在展示了生活的多义性，形成了只可意会、不可言传的审美境界。

内容多义性。我们说，过程美在表现生活质地感的同时，也把生活的生动和神秘的多义性展现出来。因为当日常被忽略被隐藏的东西呈现出来时，我们就置身于多方面的联系、种种原委和动机中，事物就是多重面貌的，它

充满了不确定性。

表现多义性。长镜头和景深镜头在表现过程中保留了事物的多元因素。长镜头保留了时间上的连续性，景深镜头保留了空间的真实，于是，观众就能看到现实空间的全貌与事物发展的时间进程。这两种镜头避免了人为剪切造成的画面单一性，进而把现实中多元意义重新表现在画面中，它的内容不是任何一个概念所能表达清楚的，没有一个概念可与它完全适应，从而体现出一种模糊浮动的美。

内涵多义性。纪录片只要还在记录过程，一个单一明确的主题就不能容纳不断变化不能固定的过程，它的内涵不是是非分明的，而是多方面的，是可以从多个角度去认识的，同一真实可以有相互矛盾但又同样合理的解读。判断和解释依据的是接受者的个人经验和心理结构，力图激发起受者的生命力和想象。

③开放性

记录过程就意味着尽可能展开生活中的种种关系并且追随它的发展，而这一过程是不依人的意志为转移的，它是开放的，未完成的，能够从一种固定、有形、可以界定的结构或结果引向一种无形的、难以确定的和变化性很强的过程。开放性是纪录片过程美的第二个特征。

如果说多义性侧重于内容的话，开放性则主要指叙事和结构。整个纪录片史，从格里尔逊式到“直接电影”到“真实电影”到访问谈话式到反射式，就是叙事方式由封闭型向开放型的彻底过渡。

纪录片没有剧本，不能带着固有的观点去找适应观点的事和人。在拍摄中，会经常发现我们根本没有预料到的东西，这是最可贵的。向生活开放，就意味着叙述不能拘于一个封闭的框架中。

传统的纪录片结构以封闭式的居多，有开端、高潮和结尾。这种叙述将人物与事件置于一个有秩序的、清晰的和易于理解的合理世界中。尤其在某些专题片中，一般把事实统一于逻辑结构之中，或是因果关系、或是对比关系、或是现象与本质关系、或是并列关系、或是层层递进关系等，力图反映事物的整体和联系。这种内容的严整性和统一性，难免对生活断章取义，观众没有别的选择，只能沿着规定的情境和情节前行。而现代纪录片“故事常常是没有讲完的开放式，这就是让人讨厌的真实生活”。

这种结构是现代表现普通人的普通生活最常用的方式，以镜头目光为线索，看到哪里就拍到哪里，就像人们置身于生活之中，用自己的眼睛观察生活一样。《生活空间》的大部分片子都属此类。

《最后的山神》只是由鄂伦春老人生活中的一些片断构成，没有严密的

时空逻辑和戏剧性冲突，但是它所传达的信息是一种立体形态的复合信息。从时间角度看，信息的传达显现出运动发展的形态，未知不断显现，信息量不断增加。老萨满打猎、敬神、捕鱼、逗小鸭子，渐次展现老人面对社会改变所表现出的内心冲突。从空间的角度看，信息的传达呈现为主体的多层次的“场状”形态。与小野鸭嬉戏一段，从画框内背景、前景、陪体、主体的不同方位上，表现安宁的森林、清澈的湖泊、离群的小鸭子、老夫妻俩，从嬉戏放归的运动变化里，以及从画框外所带来的暗示联想中，“自始至终形象地表现了一个渔猎民族的内心世界”。

我们可以看到，在开放式结构中，情节不是结构主体，也就是说，不是事实之间的逻辑关系，而是情感关系的伸展蔓延给了片子一个结构外壳，人物心态、情感变化等历程通过似乎是偶发性的但是丰富的细节来揭示，这些细节不像情节一样负担着推动故事向前的任务，因而它们不会像一个容器一样为它的用途所限定、所封闭，而是开放的。它们就如同生活本身一样时常被打断、被岔开，像生活本身一样意义不定、值得玩味，它们预示着极大的可能——所蕴含的情感能量和认识价值，往往会超出你的预见。

正是因为过程美的质感、多义性、开放性，所以对它的欣赏不依靠理性说服动员，而是在符合欣赏者愿望和情趣的前提下，采取自主方式进行的，因此它更像是随势流淌的小河，以其自己的方式启发和揭示存在着的真理。

2. 剪辑后的过程美

为了行文的方便和清晰，我们在上面阐述的过程美更多的是从过程记录和表达这个层面上展开的，它是生活流程的如实再现；但是实际上任何过程都需要经过剪辑，对过程美的观照因此并不总是只有客观的维度，还有主观的维度。

所谓剪辑，就是纪录片创作者对于镜头的组织，它反映的不是现实本身，而是创作者在艺术化的过程中对现实的折射程度，是创作者对现实生活进行艺术观照的方式。

剪辑在纪录片中是如此重要，以至于有人称纪录片就是发现与剪辑的艺术。一个几十分钟的纪录片，它的素材片通常会拍摄到近百个小时。关于耗片比，CBS规定的是20∶1，有时，4万至5万英尺素材，只编成50分钟（按：以3分钟100英尺，合胶片1500英尺）。而怀斯曼创作的纪录片，其耗片比更是高达30∶1，有的片子竟然达100∶1。高片比清楚地表明纪录片复制的不是现实而是经过剪辑整合过的现实的幻象。在大部分纪录片中，剪辑所需的时间基本上等于拍摄时间。《云之南》的后期剪辑更是花了几年。

创作者在记录过程时，他只是提供给我们一个观看世界的新的、独特的

感知方式和感知角度，而不能人为改造这一流程，使其成为意义或感情的工具。但是在剪辑过程时，纪录主体的投影远远不止于引领我们观看直接表现出来的“在场之物”，通过剪辑这种高度创造性的活动，比如说剪辑赋予的过程节奏和剪辑中对某些过程点的突出，纪录主体还引领我们观看没有直接表现出来的“不在场之物”。这就使得剪辑后的过程美体现出节奏感、意境以及哲理性。

（1）剪辑给过程以节奏

如果说过程美像河水流淌的话，剪辑则让它流泻得跌宕起伏。

过程所独具的生活质感、多义性和开放性，造成了关于纪录片无章法的误解。许多纪录片画面的长短、快慢、多少处理不当，芜杂散乱，不但达不到预期的真实感，反而破坏了观众的兴趣；而另外一些纪录片叙事则冗长、沉闷，没有起伏，平铺直叙，不能激起观众情绪的波澜。这些都是由于节奏控制不当而造成的。

节奏来自镜头剪辑，作品中的每一处组接，相当于音乐中的旋律或诗歌中的韵脚，镜头组接的长短构成了节奏的快慢。张弛得当、自然流畅、优美和谐的节奏，是一种强有力的感染手段。只有适当的节奏才能给作品注入活力，引导观众参与到作品的情境中来，从而使过程美从散乱的生活素材中浮现出来。

纪录影片《往事歌谣》记录了王洛宾的人生历程、情感纠葛与艺术成就，创作者以追忆往事的情感流程来控制节奏，穿插进一段段歌谣以及他大波大澜的云游经历，同时适应了观众欣赏的情感接受，形成了张弛有致的节奏，最精彩的是声音剪辑（对王洛宾的独白、现场声、音乐、广播的声音的运用和处理）形成的节奏，使王洛宾的人生历程、情感历程、艺术历程也随之抑扬，得到完美表现。

（2）剪辑给过程以意境

如果把过程美比作河水流淌，它沿途会形成一些深潭、一些瀑布，它们构成了意境，那么这些深潭、瀑布是由于剪辑将某些过程点放大，注入了作者的情感形成的。

所谓意境，恰如宗白华所说：“在一个艺术表现里情和景交融互渗，因而发掘出最深的情，一层比一层更深的情，同时也透入了最终的景，一层比一层更晶莹的景；景中全是情，情是象而为景，因而涌现了一个独特的宇宙，崭新的意象，为人类增加了丰富的想象，替世界开辟了新境。”[1]

---

[1] 宗白华：《艺境》，北京大学出版社，2003年版，第140页。

纪录片必须使现实之“景”自身给出其物质存在之外的精神意味，这种意味是不会呈现在屏幕上的，它是创作主体对现实“呈现”部分的理解，不同的观众对其也会有不同的想象和读解。纪录片的意境因此一定需要创作者根据自己的人生境界和人生体味进行创作，创作者一般选择剪辑来创造意境，因为剪辑是创作者所能利用的最有力的最无可厚非的感情表达工具。他往往会通过剪辑突出过程中的某一点，借助它的生活质感和多义开放性，来延伸自己的心灵，使其具有更加丰富和耐人寻味的美。以《沙与海》中那个广为人道的“女童戏沙”片断为例，主人公的小女儿在沙坡上嬉戏，脱下一双鞋从高高的沙坡上扔下，流动的细沙变换各种图形，然后小女孩头朝下，全身扑向沙漠，顺沙流而下。这一组镜头是一个出色的细节，构成沙漠生活的某种质地，是过程美的一部分，但是由于剪辑将它置于对将要出嫁的姐姐的采访后，这一细节就上升为意境，它既可被视为大女儿对童年的回忆，又可视为对未来的憧憬，还可视为对生命轮回生生不息的象征，令人吟之咏之，思之再三。

（3）剪辑给过程以基调

把过程美比作河水流淌，剪辑除了给河水以活力、以意境之外，还给予河水以一个大概的流向。

实录过程不仅是不可能的，而且是乏味无趣的，因而纪录片所记录的也只是局部的不完整的过程。创作主体必须通过剪辑对过程加以选择，主体的情感、理性会共同作用在这种选择和表现上，因而纪录片一定会有一个基本倾向或一个主导思想。怀斯曼曾说：“当我积累了足够的素材后，才决定可以进行剪辑了，在剪辑过程中，通过研究素材，我就会慢慢确定主题。”这里的主题就是作品的基调，它不是一个明确的结论性的东西，而是一种基本倾向，甚至可以笼统到仅仅是看待事物的一个角度。如他在拍《高中》时，片中的倾向是如此隐晦，以至于只剩下了从人的关系出发看待问题这样一个基本态度。

尽管过程如河水一样，总是有一个大概的河道，但这种河道就是它所包含的某种哲理性。剪辑的作用之一就在于剪出这条河道来，河道越深越宽广，过程美才能表现得越深越宽广。

课后习题：

一、名词解释

1. 纪录片的人文美
2. 纪录片的过程美

二、简答题

1. 过程美的特性是什么

2. 请简述纪录片审美的三重“二律背反”。

3. 为什么纪录片被人称为剪辑的艺术?

三、论述题

1. 纪录片的审美特性有哪些?

2. 我国现阶段纪录片审美的复杂性和特殊性是什么?

3. 匈牙利著名电影理论家贝拉巴拉兹将纪录片定义为“一种介于单纯记录现实和企图解释现实之间的奇妙的中介性艺术形式”，请谈谈你对这段论述的理解。

第六章　纪录片与纪实主义美学

纪实首先是一种美学风格，是一种与真实的关系，电视的纪实就是电视对真实地呈现。20 世纪 80 年代末以来，随着电视技术的发展、社会环境的变化，电视纪实观念也逐步走向成熟。从《望长城》开始，纪实性美学作为一个新的美学原则得以确立。在这一理念的推动下，一批堪称纪实精品的作品在国内外引起了轰动。纪实主义在纪录片中的成熟不仅体现在长镜头、同期声等技术性元素方面，也体现在对纪实与真实关系的认识上的逐步成熟。电视纪实观念不仅带动了纪录片的繁荣，还影响了其他各类影像节目；不仅渗透于节目内容中，也体现在节目的制作方式和传播方式上。纪实主义最终成为确立于电视荧屏中的一种电视观念。

第一节　作为美学的纪实主义

从美学上认识这种电视纪实观念，就必须廓清纪实、纪实美、纪实主义三者间的关系，认清纪实美学的主客体及其关系和纪实语言所体现出来的真与美。

一、纪实、真实与纪实主义

纪实在文学界、电影界被称之为“写实”，它是对生活原生态的真实记录。作为一种特殊的纪录形态，它强调纪录行为空间的原始面貌，强调纪录形声一体化的行为活动。其主要特征是以现在进行时为主线，真实地表现事物的发展过程，而且这一过程是一个非虚构的过程，其结构也是制作者所未知的，也就是用画面与声音直观地记录和揭示具体的可感的物质世界。但真正的纪实是无法实现的，电影或电视屏幕本身的局限性就决定无法记录生活的“实”，因而有人认为纪实是“对生活原态的一种美学把握”，是一种有集中、有提炼、又有所取舍的再体现过程的前奏曲。它实际上就是一种初步的

再创造活动，这是艺术创造活动。

纪实不等同于纪实主义，纪实是一种风格。风格，是对现实生活进行艺术观照的方式，是艺术形式的组织类型。就如同绘画一样，可以像达·芬奇那样描摹现实，也可以像毕加索那样对现实进行变形夸张。纪录片可以采用纪实风格，也可以采用写意风格。纪实主义作为一种创作观念，包含语言、风格、题材、视角、叙述方式等多方面的问题。比如，20 世纪 80 年代的中国电视纪录片基本上继承了印刷媒体理性、严谨、独立的以解说词为中心的语言模式；而纪实主义则以摄影镜头的视听符号语言对生活剖面无言的记录为主，传递出多义的场信息以引发出受众不同的心灵读解。在题材上，由于近距离、跟随性的纪实拍摄不太适用高层的有身份的人物，对于拍摄普通人物却是得心应手，因而镜头对准了老百姓，视角自然也就转向了平实。平民视角、关注非主流群体、直接面对苦难成为了纪实主义在题材上的突破。在叙事上，也由过去侧重于语言意境的创造，侧重说理和情感，转向侧重影像——镜头的具体体现，基本的叙事报道手法是采访摄影，即在事件发生发展的过程中，用挑、等、抢等拍摄手法，以跟随拍摄、场面调度配以同步录音的技术，来拍摄真实事件，记录真实环境、真实时间里发生的真人、真事，在保证对事件的发生、发展的真实过程给予尊重的基础上，细节的真实也得到了尊重。

纪实主义作为一种电视观念，它既包括了对电视节目以纪实作为规定的特性的自觉认识，又包括创作中的写实主义流派的形成以及与之相关的“长镜头加同期声”等一整套制作技法的积极运用。它来源于“现实主义”，它和现实主义、浪漫主义一样都是一种创作方法。“现实主义”有各种各样的定义，有学者认为它是一种运动，以关注日常生活、当代社会问题和普通人为特点；有学者把它当作一种风格或一套技巧，在电影中就是指“尽力维护这样的错觉：他们影片中的世界不是创造出来的，而是真实世界的客观镜像”①。而在纪录片中，它意味着和现实世界的一种最直接的联系。作为一种创作观念，它强调的是表现主题的现实性和形式所具有的实在性。它首先是一种纪实风格，在此基础上，通过生活的典型形式来反映生活，表现生活本身的多样性和丰富性，选择具有鲜明特点的具体形象等等。同时，纪实主义也是一种美学观念，它追求的是一种纪实美，即未经人为的艺术加工而自然形成的美。它强调生活的原生态，是用生活表现生活，用现实表现现实的适应大众审美心理需要的方法。在自然形态的生活中，那些日常现象之中往

---

① 〔英国〕大卫·麦克奎恩著：《理解电视》，华夏出版社，2003 年版，第 117 页。

往蕴藏、积淀着深厚的美。因此，纪实艺术的一项任务就是通过忠实地记录生活，再现平常生活之中的“生活美”。

纪实美的典型特征是真实美。从传播的角度而言，对于时间上保存、空间上传递的事物的信息，人类总是希望它能够尽可能地具有接近于事物原貌的复原性。因为越是这样，才越能够激发起人们在时空上拥有这一事物的幻觉。在巴赞的真实美学理论中也认为，电影发明的心理依据就是再现完整现实。再现一个“完整无缺的”，“声音、色彩、立体感等一应俱全的外部世界的幻景”，只有这样才能满足人们欣赏电影的心理要求。与纪实美相联系的真实主要有三个方面：①表现对象的真实。也就是摄影镜头面对的是现实的存在，要如实展示现实存在的多义性、含糊性和不确定性。②空间、时间的真实。巴赞认为电影应包括真实的时间流程和真实的现实纵深。即反对把空间分解和时间压缩，并以此反对蒙太奇的使用。③叙事结构的真实。巴赞认为，从整体上，电影的叙事结构不应以强调戏剧性结构为主，而是应更接近自然。这种结构强调故事的发生发展具有生命般的真实与自然。为此，巴赞极力推崇使用长镜头和景深镜头。

阿多尼和梅尼把真实分为主观真实、符号真实和客观真实。纯粹的客观真实对于个体来说是不可见的，它们表现在人类的符号真实上。电视无疑是符号真实的一个承载工具，因而电视纪录片也作为一种符号真实存在着，它们与客观真实有着巨大的差别。在符号世界中，作为一个个体，将确定性的因素交代给读者和观众，应该说，这已经代表了一种符号的真实。如果你所交代的那些部分与客观真实不相冲突，那么，也就意味着这种符号真实符合了客观真实，或者说与客观真实相一致。这种符号真实也就可以被视为等同于客观真实。对于不确定性的因素，如果你没有把它们作为确定性因素表达出来的话，也同样地不违反客观的真实。而在所叙述的事实中，明显地在逻辑上具有与客观的确定性因素相冲突的因素，这时，客观世界如果可以给出证据的话，那么，我们可以称其为虚假和虚构。小说、电视剧、电影故事片是虚构性的作品，是因为它的事件根本没有在真实的世界中发生过。它们中有着无数的因素与客观真实相冲突。那么，纪实主义的真实美其实也是一种符号真实的美，它是在表现手法上最大可能地接近客观真实并以主观真实（即创作者眼中的真实）的面貌表现出来的符号真实。

由此可见，纪实主义是建立在“真实性”的基础之上的，它的首要特征就是“真实”，没有了真实，纪实主义也必将成为无源之水。但是，作为一种美学风格，它又不能等同于真实，而是一种与真实的关系，因为它的目的是在形式表达、内容意义和美学价值之间建立起一种特殊和谐的关系。真实

性是纪录片的艺术生命，但它是化作了影像形象的，经过创作者重新组合并具有了审美价值的真实。纪实主义作为一种风格，它是对生活真实的一种观照，它所要体现的不仅是自然美和社会美，更是艺术美。

二、纪实美学的主客体关系

1. 纪实美学的主体

“照相师，无论怎么说，当然必须复制他镜头面前的物像，他肯定不能享受艺术家的那种为了表现自己的内心视像而注意处置客观形状和空间关系的自由。”[①] 这里所说的照相师也可以就看做纪录片的主体，这段话也讲明了作为纪录片的主体与其他艺术类别主体的不同。有人就此把摄影师完全看做“摄影机的眼睛”。

然而，在纪实主义作品的创作中，摄影机不仅仅是记载客观现实的记录机器，亦是受创作者主观掌控的表意工具。摄影机镜头作为人眼的延伸，所有纳入摄影机取景框的外界物像都在创作者调控之下，诸如景别大小、角度变换、镜头运动、延续时间等因素，无一不受到创作者自身的价值判断、情感倾向、审美意趣以及操作手段的影响。纯客观展示是不可能存在的，它只是纪录片对于真实的永远地、渐近地追求，创作者以他们的真诚无限地接近真实。同时，我们需要的也不是纯客观展示，而是在最大限度尊重客观事实的基础上的理性思考。如果创作者不追求作品的终极意义，只是希望通过被拍摄对象，或拍摄者自身行为过程所体现的一些信息，来反映事物的存在状态，那就反映了创作者的无知和软弱。爱森斯坦也曾经说过：“艺术家不应是物质的奴隶，而应是观念和口号的创作者。”因此创作观念在纪实性创作中是非常重要的。法国导演让·维果也曾说：“如果我们能够根据社会的一次纯物质表现而显示出一个社会的精神，那么，我们就达到了纪录片的目的。”创作者在拍摄纪录片之前，先要对他所要表现的事物进行思考。在充满电视意识的构思中，对将要揭示的、具有特殊表现力的现实片断进行选择性的分列，并在时间上加以安排。纪实主义不是只为再现物质现实，而是借实物和实录来体现创作者的认识和情思。正如安德烈·巴赞所言：“即便承认这种追求真实的运动（即写实主义）可以采用无数种不同途径，这种自封的‘真实性’，严格地说也是毫无意义的。只有这种运动给作品不断增添意义（它本身是一种抽象物）时，它才是有价值的……在如实地再现某种东西时，如果不能在抽象的意义上使它的含义更加丰富，那就是多此一举。”

---

① 〔德国〕克拉考尔：《电影的本性》，中国电影出版社，1982年版，第5页。

另一方面，电视纪实在操作层面最突出的美学意境之一就是叙述主体的隐藏、不介入或很少介入叙事，尽可能不留下讲述的痕迹。在叙述中，有一个公式：信息+信息提供者=C，其中C是常量。这个公式表明，信息量与信息提供者恰恰成反比，纪实传播就是要实现信息提供者的最小介入和信息量的最大传播。这种叙述方式也正符合了现代美学“可呈现”、“可想象”所赋予事物的一种“不可言说”的美感。我们承认主体意识在纪实创作中的必然存在，但主体意识的实现应是在作品拍摄过程中的一种自然形成，而不是先确定表现主题然后再寻找拍摄对象。正如马尔丹所说的：“在纪录片的创作中，不是将思想处理成画面，而是通过画面去思考。”[①] 比如《龙脊》这部片子，将思想或观点完全渗透在创作者整体的构思里，渗透在全部艺术表现中。这个片子的创作者完全采取冷眼旁观的态度，在屏幕上非常客观地给我们再现了广西龙脊山水寨村具体的生存情况，全片连解说词都没有，几乎看不到任何反映创作者思想、感情的痕迹。但作者在拍摄时，为什么要拍龙脊山水寨村的孩子们？为什么要反映他们生活的艰辛和对文化的渴望？怎样来结构作品？这些都已先天地包含了创作者的意识。所以说，每个镜头都包含了创作者的思想和主体意识。创作者不必主动介入而过于煽情，也不必让主持人或记者的感情倾向代替事件本身。这之间的“度”的把握是关键，也就是要实现主客体之间的和谐。

2. 纪实美学的客体

纪实美学的客体也就是记录镜头所面对的具体的现实的物质世界，或者说是具体的生命存在。这种生命存在可以是具体的社会的人，也可以是自然存在的生物或具有生命力的自然现象。也即巴赞理论“摄影影像与客观现实中的被摄物体同一”中的“客观现实中的被摄物体”，或克拉考尔“物质现实复原论”中的“物质现实”。

纪录片的纪实美学的客体既可以理解为前面提到的物质现实，也可以理解为已拍摄的纪录片“文本”，这里主要指前一种，具体可分为以人物为主体、以事件为主体和以自然为主体三类。无论哪一类，都不仅要是现实世界的真实存在，而且要具有思维的承载力与视觉的号召力，能够引发观众的联想和想象，解读现实生活表象背后的内涵，能够折射出人类自身的一种生存境遇。

3. 主客体的和谐

纪实性创作，通常就是指有选择地采集原生状态的生活素材，然后是创

---

① 〔法国〕马塞尔·马尔丹：《电影语言》，中国电影出版社，1992年版，第1页。

造性地提炼、整合所拍摄的素材来构成具有艺术形式的视听文本，向观众提供一种包含审美价值的情感体验。而要达到这一目的，必须先契合纪实创作的美学追求，也就是要体现出一种主客体和谐的美学价值观念。这包括三个层次：距离化的旁观视点，合理化参与，寓情思于画面和过程。

（1）距离化的旁观视点

距离产生美。创作主体与被摄客体保持一定的距离，以一种距离化、旁观者的目光扫描生活。这种距离化取材方式实质上体现了创作主体对生活原生态的尊重。只有客观地再现生活，以事实征服观众，才是纪录片的真正意义所在。这里的“冷眼旁观”也就是保持距离。纪实，从拍摄的角度讲，实际上就是一个创作者对拍摄对象的观察过程。这种观察，首先应是与被拍摄主体保持一定距离的观察。所谓“当局者迷，旁观者清”，所谓“不识庐山真面目，只缘身在此山中”，就是这个道理：即排斥创作者情感的“参与”，强调以冷静、理智、中立的态度去认识和表现拍摄对象。朱光潜先生在他所写的《文艺心理学》中说：“距离就是抛开实际的目的和需要；就积极的方面说，它着重形象的观赏。它把我和物的关系由实用的变为欣赏的。就我说，距离是‘超脱’。”

创作者只有跟拍摄对象保持一定距离才能全面了解拍摄对象，才不至于像盲人摸象一样把事物分解为一个个不相关联的局部。这是纪实主义所提倡的一种观察方法，把“客观距离”放在第一位，保持清醒的态度，努力再现客观事物（生活）的面貌。这一点上纪录片《龙脊》堪称佳作。在《龙脊》的创作中，创作者与所反映的社会现实保持了相当的距离，用极为“冷峻”的态度去审视社会生活。比如其中一组镜头：小寨村建了一所希望小学，盖了新的校舍。开学第一天，孩子们大扫除，打扫操场、搬桌椅，累得满头大汗，满脸抹得跟泥人似的。而一棵大树下，一个小女孩站在那儿，用非常羡慕的眼光注视着那些干活的孩子们……没有采访，没有解说，只是展现生活原貌。设想一下此时若故意派个记者上去问那孩子为何没上学，想不想上学或者由解说员发一通感慨和议论，效果是否会大打折扣？

（2）合理化的参与

当然，创作者在对拍摄对象有了全面、整体的认识之后，还需“入得山中”去把握细节。因此，强调距离并非绝对的排斥创作者的参与，因为再现并不是纪实的目的，作为审美的特殊形态的纪实，是需要创作者对被拍摄对象投入情感并予以评价的。至于创作者参与的程度，在纪录片发展的历史上，有过这样几种主要的认识。

一种是从弗拉哈迪开端直到 20 世纪 60 年代所谓真实电影运动的一派，

他们主张创作者与被摄对象密切合作，处于一种互信互助的交往关系之中，在这种交往中完成对现实生活的观察。代表作如弗拉哈迪的《北方的纳努克》。另一种是从维尔托夫开始经格里尔逊发展起来的一派，他们主张排除人为的干预和表演，甚至以“墙上的苍蝇”比喻摄影的客观性。

创作主体隐性参与客体的生活，这种参与是合理的，它蕴含着创作主体“道是无心却有心”的匠心。纪实主义的观察中的参与，首先尊重客观现实的存在和发展方式，不人为地去制造情节，创造“故事”，引申意义。画面中的应是具体情境中真实的人物，真实的环境，真实的活动过程，所有一切都符合固有的逻辑发展规律。这里的参与是指观察者去发现它、识别它，并在尊重客观事实的原则下进行选择和组织。

这种参与也指创作者与被摄者的交往活动。通过交往，双方能够更好地沟通，创作者也有机会见到更细微更本质的东西，然后把生活中固有的，隐藏在内不易发现的东西真实地展现出来，也使创作者与被摄对象之间的障碍减弱到最小的程度，例如在拍摄《北方的纳努克》时，作者和纳努克一家人生活在一起，拍摄了纳努克一家人越冬生活的过程，拍摄得自然而丰富。

这种参与，还包括创作者对被摄对象的主动介入、选择内容、人为的刺激和有意识的诱导、启发。这种介入主要通过采访的方式进行，通过采访不断诱使被摄个体或群体诉说自己的想法和看法，表露真实的情感。如《沙与海》中采访牧民的大女儿一段，作者用了一段长镜头：姑娘站在门口缝鞋底，（记者）问：“结婚了没有？”回答：“没有！”，问：“有对象吗？”停顿几秒镜头不断，姑娘羞涩地回答“有！”“在哪里？”停顿数秒后才回答对象住的地方，距离此地几小时的路程。记者最后问：“你想离开这个地方吗？”姑娘长时间不答话，针线也停止了，脸部表情由不好意思转为沉思。这就是通过记录者的发问引出姑娘心中的矛盾：一方面，这里是沙漠，条件艰苦，出嫁就意味着一种新的生活、新的希望；另一方面，离开父母，离开她出生和长大的地方，自有难以割舍的眷恋。这种复杂的表情从面部表情中显现了出来：由羞涩到深思、到依恋，以致有点伤感……同时引起了观众感情的共鸣。

纪实不等同于真实，纪实主义的观察的目的不仅要再现生活，还要表现生活，因而在观察中要既能保持距离，又可深入进去，即进得去也走得出来，且要坚持客观距离第一，主观参与第二的原则。

（3）寓情思于画面的过程

人，总是难免带着他生活习惯所形成的偏见或经过长期灌输所形成的价值观去看待事物，这样就很难见到事物的真实本质。我们蒙在客体上的锈

斑，往往就是我们自己思维上的局限，要突破它，就必需淡化自己的主体意识，不雕琢，不粉饰，不喋喋不休地把自己的观念强加给观众。这一点很多片子已做得很好，如《藏北人家》、《最后的山神》、《龙脊》，他们再现的就是生活，生活在藏北的这家人，大兴安岭的最后一个老萨满，龙脊山的红瑶人，他们的生活就是这样，观众可以通过观看这些片子，自己作分析、作判断，得出自己的结论。

为了既淡化主体的意识，又避免出现“随意”和“浅薄”的情况，创作者就要把自己的思考和情感寄托在作品所展现的画面与过程之中。类似于我们常讲的托物寓情和借景抒情。明代李东明《麓堂诗话》云：“所谓比与兴者，皆托物寓情而为之者也。盖正言直述，则易于穷尽，而难于感发。惟有所寓托，形容摹写，反复讽咏，以俟人之自得，言有尽而意无穷，则神爽飞动，手舞足蹈而不自觉。”这就是说，中国传统文化在艺术和审美活动中，鄙弃“直”（正言直述）和“露”（情感直露），注重托物寓情和借景抒情，讲究融有限和无限于一体，推崇艺术意境，是因为只有这样，才能“言有尽而意无穷”，才能给人回味不尽的审美享受。

纪实主义的创作手法首先必须以“实”为主，因为它的美感产生的基础是现实生活中真实发生的。那么创作主体的情思也就寄托在这“实”的画面中，它可以是某一景物，如沙漠中的小树，也可以是某一人物的语言、表情或动作。比如当作者的镜头停留在一张沧桑的流泪的脸上的时候，表达出来的就不仅是镜头中人物的情感，也含有作者的观点。同时，在纪录片中，这“实”也体现在过程之中，是一种过程中的画面组合。比如《沙与海》中打酸枣一段：茫茫的沙海中长着两棵孤零零的沙枣树，牧民刘泽远带着儿子来到树下，将毯子细心地铺在沙地上，儿子爬上树，敲打成熟的沙枣，沙枣撒落满地，他们细心地收集起来装进布袋里。这段长达 5 分钟的镜头，既表现了沙漠中生存的艰难，更象征了生命的不屈与顽强，而茫茫沙漠与渺小的人影又暗喻人与自然的依存与对立。它是通过对表现对象的形声结构及运动形态的描述，借助隐含于物象之中的隐喻、暗示等艺术表现因素，体现出一种气氛。情绪、格调、韵律所确定的协调一致的基调，引发人们产生必然的心理联想。即把创作者虚化了的情思寄托在有形的现实对象身上，是实境情绪化了的人的意义的显现。记录的过程，就是发现的过程；发现的过程，也就是人类探索新知的过程。这个过程表现在纪录片上，可能是一种行为的记录，也可能是一种认识的记录，还可能是一种结果或判断的记录。在纪实主义作品中，通过作品的过程——即整体给人的感染力与选取的特定的镜头画面相结合而产生境界更为重要。通过全程的记录，得到了全程的发现，纪录

片的整个过程本身就是作者的思考的过程。也就是说作者是随着拍摄的进度而形成和完善自己的观点的，作者的情感也是投射在整部作品的发展过程之中的。

三、纪实语言的真与美

电视纪实的语言系统主要指画面语言、声音语言和叙事方式。画面和声音激发人的视觉、听觉，感受纪实的真与美，叙事方式帮助人理解和领悟纪实的真与美。

1. 一体化的形声结构

摄像机是激活电视纪实语言的最重要的工具，纪实美学要求摄像机的选择和展现的镜头画面要做到真和美的统一。如何用生活中实际发生的事来表现创作者的审美感受，如何把真与美的矛盾处理好，是一部纪录片是否实现其审美价值的标准。

纪录片摄影术具有再现物象（生活）面貌的物质特性，这一特性来自于照相“再现”生活原貌的物质功能。照相机问世时，恰好是 19 世纪实证主义的流行时期，这种实证主义要求复制出物像的原来形态，即毫不掺入个人见解地再现现实，并将其视为一种毫不变形地复制和洞察自然的理想工具。摄影机的出现，使这种再现更具立体感且具有了运动过程，更接近于实物。它能表现被摄对象的具体性与实在性，并以影像的方式再现它形色俱全的运动过程，使其最大限度地贴近于事物（生活）的原貌，淡化主观色彩的干预。用巴赞的话说“唯有摄影镜头拍下的客体影像能够满足我们潜意识里再现原物的需要，它比几可乱真的仿印更真切，因为它就是以这件事物为原型的”。科学技术的发展，又使摄影机具有了声画同步的功能。从纪实的角度而言，一体化的形声结构是十分重要的，即强调同期声、现场声、声画一体。从时间角度上讲也就是前文讲的时间复原。巴赞强调保证时空统一性的景深镜头的运用，也就是我们所说的长镜头。这种镜头的运用可以让接受者意识到时间在这里是被尊重的，没有叙述者对时间的变形处理，也就更接近于事物的真实原貌。因而使用长镜头的跟踪拍摄是纪实主义作品极为重要的拍摄方法之一。在长镜头与跟踪拍摄之外，拍摄纪实作品时还需要抓拍的技巧，也就是抓住最具典型性或代表性的场景和细节。

2. 镜头的选择与整合

但是，影像毕竟不是现实本身，它是经过创作者、摄影机等中介处理过了的现实，在被摄影机所捕捉的过程中，它已被创作者按自己的主观价值加以组织过了，和“照相性”的复制功能是不同的。复制功能也许可以没有摄

影者的个人特色，但由于技术等原因也不一定就能做到完全准确无误，如照相时不同的摄影师选取不同的角度，拍出的同一物体就会有不同，而用光、景别、曝光等的介入也使其拍摄效果与原物有了差异。记录功能在记录对象的同时，实现创作者对现实对象审美的直接反映和把握，使对象的审美属性变为具有审美价值的屏幕形象。镜头选择使平常事物变成了强烈的可视形象突出出来，影像的影调、色彩、运动、景别及清晰度，使视觉形象所表达的信息具有了一定的理智和情感的成分，虽然事物本身没变，但记录形态本身又揭示了物质的另一面。比如枯藤、老树、昏鸦、小桥、流水、人家、古道、西风、瘦马，这一系列意象都是生活中的常见事物，但当它们被选取并排列在一起以后，事物就具有了单独存在时所不具备的情感的、审美的意境，它因被作者赋予了沦落天涯的"断肠人"的情感而富有了鲜活的生命力。

真实美是纪实主义美学的典型特征，纪实主义作品不仅要求内容本质的真实，还要求现象的真实；不仅要求事实本身的真实，还要艺术的真实。摄像机若仅仅满足于真实记录活动是不能做出艺术品的，还必须进行审美选择，有目的地进行整合。所谓审美选择就是从个别上升到一般，从暂时走向永恒，从有限的感知通向无限的内涵。摄像机应该从真实的现实生活中选择具有美学意义的过程来阐释生活的含义，在生活原貌的展现与典型意义的概括中，寻找到契合点，将思想、情感、意识隐含其中，从而使观众得到美的愉悦和启迪。纪录片的基本功能是纪录，纪实主义的基本要求是再现，客观的纪录是纪实主义所追求的创作风格。同时，我们又必须承认，当纪录进入了审美层次，具有审美价值的时候，它是带着创作者主体投入的一种纪录。

3. 一致的叙事方法

叙事学认为，叙事是对事件序列进行记叙之意。在这种记叙中，叙事和表现叙事是叙事结构的两个层面。所谓叙事，就是讲述故事（被称为"想象世界"），这是作品的内容层面；所谓表现叙事，就是画面系列的物质属性表达（被称为叙事文本），这是作品的表达层面。内容面的故事是通过表达面的形式技巧来"叙述"的，两者间有着三种关系：一是次序关系，表达面中事件发展的次序与内容面中事件发展的次序有可能一致，也可能不一致；二是同一行为在两个层面中的时延关系，两者有时一致，有时不一致；三是两个层面中的视角方的关系，摄影机可以按照摄影师的目光对准内容，还可以按照影片中当事人的目光对准内容，也可以按照旁观者的目光对准内容，表现时有时是以不同的角度来引出内容的。这三种关系构成的叙事方式引导着观众去观察世界。

纪实主义的叙事方法，是建立在表达层与内容层相一致的基础上的。

首先从次序关系上看，故事时间是多维的，但是叙事只能是一维的，因此如何把多维的、纠缠在一起的、共时性的事件以前后有序的方法叙述出来，这就需要采用顺叙、倒叙、插叙等对时序的处理方式。顺叙是情节电影中最常用的一种，它严格地遵循时间的自然流动，以故事时间的本来的前后顺序来展现事件。有些顺叙性电影为了强调其顺叙性，甚至用字幕的方式来突出时间的前后顺序。倒叙是指叙述者在叙述故事的结果或者关键情节之后，再来叙述故事的原因或始末的一种叙事时间安排方法。倒叙的那一部分一般具有完整性和系统性的特点，而且持续的时间性有可能较长。倒叙在电影中还有一种表现方法叫做闪回。闪回相对于倒叙，在时间的延续上更加短暂，且情节的上下之间的因果并系也可能缺乏逻辑性，它主要强调上下之间的内心情绪关系或风格上的类同。倒叙或闪回的段落跟中心事件还是有时间或逻辑上的关系的，但是插叙短语所叙述的事件与中心事件不存在时间或因果关系，叙述者运用插叙拓展影片的意义，所插入的镜头虽然是依附于中心事件的，但插叙短语的进入，显然不是为了推进故事的情节，而是在于超乎情节意义，所以这种插叙也被人称为意指性插叙短语。顺序的方式与纪实主义的再现客观现实的本性是相一致的，也是纪实主义在次序安排上的主要的处理方式——即完全按照事物发展的进程，镜头记录的发生顺序与事实完全一致，没有倒叙、插叙等方法的使用。但纪录片不仅仅是再现生活，而是“现实与非现实的辩证统一”。因此，即便是纪实主义的纪录片，在表现内容时也有可能会运用插入、切出、闪回、象征等手法，这时，表达层的展开次序就与代表事物本身的内容面的展开次序不同了。比如《五平太流转》有一段讲带领工人与资本家斗争的工人领导人因斗争失败而自杀。在一段人们为他送葬的实录之后，加入了回顾他当年带领工人斗争情景的资料。

其次，电影叙事时，叙事的速度可以分为三种：时间的膨胀，时间的省略和时间的复原。时间的膨胀和省略指的是叙事时间大于或少于故事时间的情况。时间膨胀在纪实主义作品中基本不会出现。由于故事时间的无限可能性，而叙事时间的有限性，叙述者的省略是不可避免的。“切”是电影中最常见的省略手法，用“切”的方法来进行时间上的跳跃，成为现在电影创作的常用手段。20世纪50年代以前的电影中，常见的省略或者时间过渡的手法还有“化”、“淡入”、“淡出”等手段。这些都是叙述者进行时间省略的手法。从纪实的本性而言，同一行为在两个层面中的时延关系应该是一致的，即表现的行为与行为本身是同步发展的，也就是时间复原。时间的复原是指叙事中叙事时间和故事时间的一一对应。电视作为媒介，由于它与现实的最

大贴近性，接受者在接受片子过程中，有时会觉得故事在屏幕上是自在发生的，叙述者是不存在的。时间遵从着它自身的流动，没有人在影响它，也没有人在控制它。所以巴赞才会说，电影是“给时间涂上香料，使时间免于自身的腐朽”。所以他强调保证时空统一性的景深镜头的运用。时间复原在中国电影中经常是以长镜头的形式出现，长镜头的定义从某些方面也是指它在时间上的延续性。运用这种镜头的目的就是让接受者意识到时间在这里是被尊重的，没有叙述者对时间进行变形处理。这就是纪实主义拍摄手法所强调的长画面，跟踪拍摄。从时态上而言，纪实只有一种时态——现在进行时。从艺术角度而言，这种复原的要求是很难实现的，是有局限性的。比如日本的电视纪实作品《望子五岁》，据说年轻的摄像师曾跟踪拍摄对象达五年之久，然而编辑的成品却还不到一个小时。同时，所谓的“唯一时态”的现在进行时，也并非指以过去再现过去，以未来表现未来，而是意味着把过去与未来全部“现在进行化”。

再次，摄影机与被摄物体的关系，也就是视点。在早期电影中，叙述者的视点是被等同于摄影机的视点的。当好莱坞发展传统的情节电影时，摄影机已经开始被解放出来了，“谁在看”这个命题故意被忽略了，叙述者把故事强加给接受者，摄影机的视点似乎不存在了，但是叙述者的视点却是无所不在的，叙述者潜伏在影片本文之中。摄影机直接代表着视点的存在，摄影机的视点有时等同于叙述者的视点，有时又跟叙述者的视点迥异。纪实主义的纪录片基本上采用的是 限制性视点，限制性视点指的是叙述者在故事中只知道部分内容，有时候叙述者所知的等同故事中的一个人物。限制性视点主要有第一人称视点，第三人称视点和客观视点。第一人称视点在小说中常用“我”的形式出现，在电影中，画外音经常是第一人称视点的外在形式。当画面出现一个人物时，叙述者用画外音说“我”。在第三人称视点中，叙述者用他者的口吻叙述故事，其视点附在影片中的某个人物之上。接受者只知道人物身上所发生的事，人物心中所想的和人物没有经历过的事，都不在影片中叙述。客观视点则没有全知全能的上帝，也没有把视点附在影片中的某个人物身上。视点等同于摄影机的视点，似乎没有叙述者的存在，影片中的事物是真实世界的一种反映。客观视点往往是纪实主义作品所追求的境界，但是这其实是一种奢望，因为任何传播方式都存在着叙述者，客观只是人类的一种幻想。所以一般也只能选择第一人称或第三人称的视点。

“想象世界”与“叙事本文”的一致，是纪实主义风格的基础，在此基础上，与为了审美原则而在具体细节上的“不一致”，并不是相矛盾的，二者应和谐地体现在作品的叙事之中。它注重表现事物发展的连续性，符合人

们日常的生活体验，是对生活过程的一种描述而非复制。纪录片要用纪录的方法真实、直接、形象、及时地反映生活，以此来赢得观众，发挥自己的审美功能。从表现形式上讲，就是强调纪录行为空间的原始面貌，纪录形声一体化的行为活动，表现创作者对事物的观察过程，并用符合纪实主义规律的方法叙述出来。

第二节　纪实主义在纪录片中的回归

在纪录片创作界，“纪实”是一个被广为讨论的话题。对纪实主义的重视，与社会政治经济的发展，与电视纪录片创作活动的繁荣，与社会审美心理的变化都有着联系，也与对外来文化的吸收、消化密切相关。了解纪实主义在纪录片中的回归，应首先了解纪实主义在国外纪录电影中的发展过程。

一、纪实主义在电影纪录片中的发展

美国人罗伯特·弗拉哈迪是第一个致力于纪录电影的人，他的成名作《北方的纳努克》开创了以真人真事为拍摄对象，并与拍摄对象建立一种互信、互享、互助的交流方式的先例。由此看来，纪实主义观念在纪录片中的萌芽是伴随着纪录片的诞生同步发展的。20 世纪 20 年代苏联导演吉加·维尔托夫创立了“电影眼睛”的理论，如强调要拍摄出“没有觉察的生活”，要求摄取人物自然神态和事件进程原貌，反对拍摄中人为干预和表演等，这些观念对纪实主义电影产生了很大的影响。他的这种以生活表现真理的观点影响了后来 20 世纪 30 年代以格里尔逊为代表的英国纪录学派。这一学派强烈反对虚构的电影，他们以现实生活的本来面貌为拍摄对象，不允许在形象内容上进行加工。这些主张后来也被纪实主义所吸取。但是他们为了把纪录片更直接地用作宣传的手段，在表现上却刻意追求“艺术化”，在画面构图，剪辑、声画配合上也刻意雕琢。再加上一些后来者的曲解和利用，最终导致了纪录片完全偏离了纪实主义的道路。20 世纪 50 年代以后，随着意大利新现实主义崛起，摄影器材的革新，以及对格里尔逊派的传统创作形式和法西斯欺骗性宣传方式的厌倦，人们强烈地渴望回归真实。这一时期，出现了“直接电影”，他们用同步录音机和轻便摄影机直接进入被拍摄对象的生活，通过摄影机注视发生在周围的一切，自然生动并且更完整地表现生活现实。强调直接取材现实，对事物进行冷静地观察，进行旁观地不加干预地记录。

至此，纪实主义的观念出现了明显的张扬，其影响一直持续至今。

从纪实主义发展的历史轨迹中我们可以看出：纪实主义是一种复杂的现象，它的发展过程不是一帆风顺的，而是波浪式前进，它大致经历了发生、发展、停滞、回归这样的一个过程。它的每一步，都与特定时期、特定环境息息相关。

二、纪实主义在电视纪录片中的回归

这部分我们着重探讨纪实主义在国内纪录片中的发展情况。纪实主义在中国经历了一个从缺失到回归的过程，也即从以宣传教育为主的理想主义状态到回归纪实本性的现实主义的过程。

1. 理想主义阶段

我国纪录片创作在初始阶段接受了格里尔逊的宣传教育模式并长期沿用。确切地说，是第二次世界大战之后形成的苏联模式的中国化——画面加解说的形象报道风格。其创作必须按严格的程序进行：定题—采访—拟订拍摄提纲（脚本）—撰写解说稿—拍摄—编辑—配音、配乐—合成。

其理论基础为：纪录片是“形象化的政论”。

爱森斯坦在《爱森斯坦选集》中谈到：“纪录片，不仅是感性形象可以直接表现在银幕上，抽象概念，按照逻辑表达的论题和理性现象，也可以化为银幕形象。”

其创作思想和创作原则主要表现为：

（1）非审美的目的。以社会价值代替审美价值，使纪录片仅仅成为某种观念和理念的代言人。

（2）美化生活的功利化倾向。由于创作目的的非审美化，所以在对表现对象的认识上就出现了明显的功利性倾向——希望现实生活能符合创作愿望，为了表现这种愿望而人为地对现实进行加工和改造，对所表现的对象和活动环境进行组织等等。这种美化只能使人感到虚假。

（3）教诲式的指导。创作者或解说员往往表现为师长或思想者，处于高高在上的地位，对观众进行开导、教育以期影响其生活观念和态度，而观众只能被动接受。

这一时期的纪录片基本上属于报道型的，这种特征的形成也是与当时的社会政治、经济条件密切相关的。在这种指导思想之下产生的一些优秀作品（如《收租院》、《深山养路工》、《金溪女将》等）记录了那个时代的特征，为当时的社会主义教育运动的开展起了积极的推动作用。这些作品以火热的激情颂扬了以工农为主体的广大建设者及其艰苦奋斗的精神，同时，作为那

个时代的典型文化符号，也为以后电视纪录片的发展提供了可贵的创作经验和创作文本。但是它存在的问题也是显而易见的，理想不能代替现实；长期的说教既禁锢了人的思想也易使人产生厌倦；单一的表现形式和模式化、程式化的要求削弱了纪录片本该拥有的真实自然的效果，也限制了纪录片的发展空间。纪录片必须回归其真实、客观地记录生活的本性。

2. 回归

从 1989 年冬季到 1991 年 11 月，历时三年，中日两国合作拍摄大型电视纪录片《望长城》获得成功。《望长城》的成功，标志着纪实主义创作手法在中国电视纪录片中的回归，同时《望长城》也成为了纪实主义创作的里程碑。

《望长城》是中央电视台首次采取招标方式挑选总编导的纪录片，在创作手法上全面采用纪实手法：围绕长城的军事功能、民风民俗、种族融合、生态平衡等四个方面展开拍摄。一反过去传统的说教模式，而是将“望长城”的全过程真实地、直接地展现在观众的面前，其间几乎没有表面的直白语言，而是通过跟踪采访、现场同期录音的方式，带领观众同摄制组一起游历长城，感受长城的伟大及其丰厚的历史内涵。将说教改为用事实说话，把居高临下的灌输改为启发感悟，让受众由被动接受改为主动思考，这些都是《望长城》在纪实主义方面取得的重大突破。同时把镜头对准了长城两边的“人”，把真实地记录人的生活过程和原生形态作为拍摄重点。比如：寻找民间歌手王向荣的过程，寻找 170 号巨型运煤司机张腊梅的过程，对蒙族摔跤手的跟踪拍摄，对包尔乎草原一家人探亲的跟踪拍摄，对蒙族新婚夫妇的跟踪拍摄……未加任何雕琢和修饰地反映生活在长城两边的人们的生活，他们生活的原生态与电视观众的情感完全融合为一体，以其“真实性”征服了受众。

《望长城》一片在创作方式方法上的纪实主义重大突破体现在：

（1）创作上，由主观为主转为注重主客观结合，与观众进行直接交流。

（2）选材上，由指向性选材转变为全方位选材。

（3）结构上，由封闭性结构转为开放性结构。

（4）在纪录方式上，由抓取情节到抓取细节；由纪录结果转为纪录过程。

（5）在画面效果上，由声画分离转为声画合一。

《望长城》的纪实风格在全国引发了关于纪录片的发展方向的大规模的讨论，通过讨论解决了以前纪录片创作上的许多问题，使中国的纪录片最终回归到其本质属性——纪实的道路上来。

3. 扩展

纪实主义的提出和兴起，促成了中国电视纪录片从理想主义向现实主义创作手法的转变。继《望长城》之后，一系列新的用现代纪实语言、方式、手段拍摄和制作的纪录片呈现于电视荧屏。此外，一批执著于理想的独立制片人的出现对纪实主义走向成熟也功不可没，他们推崇的新纪录运动将中国纪录片的发展又向前推进了一大步。代表作品如吴文光的《流浪北京——最后的梦想者》，作者让这些边缘人成为影像作品的主角，拍摄者与拍摄对象惺惺相惜；更兼形式上大量采用长镜头、跟拍、同期声的纪实手法，带有很强的非专业色彩，技术上质朴而简陋。20 世纪 90 年代以后，新纪录运动成熟的作品陆续出现，《八廓南街 16 号》和《阴阳》是这一时期最具有代表性的作品。这些以独立制作的方式拍摄的作品放弃了从前惯用的宣传片里的诸如旁白、解说和访谈等手法，更直接、更客观，更讲究生活的原汁原味、更能挖掘出生活中的问题——那些因为司空见惯而被人们忽略的问题，朴素的形态和日常场景中蕴藏的深度使它们更接近纪实主义的纪录片。

一大批优秀电视纪录片的出现又推动了纪实主义观念的更加成熟。其影响已不限于纪录片，纪实手法在电视专题片中的发展已使二者的界限渐渐模糊，纪实手法在许多调查性新闻中也已不可或缺。纪实性故事影片、纪实性电视剧大量涌现，甚至在一些综艺娱乐性电视节目中也开始使用纪实手法，比如“真人秀”。纪实主义观念的兴起与成熟还推动着中国电视的本体建设进入到了一个大发展的阶段。中国电视从更多地吸收来自于文学、戏剧、电影等艺术样式和受到广播、杂志、报纸等传媒的辐射和影响转而开始了对其他艺术样式和传播媒体产生辐射和影响，为中国电视的整体进步和腾飞打下了扎实的基础。

第三节　纪实主义兴起的原因

1989 年以来，也就是中国改革开放政策推行十年之后，中国社会的政治、经济都有了极大的发展，政治、经济体制也发生了很大的变化，与此相随，人们的思想观念也发生了巨大变化。随着观众对节目质量要求的逐步提高，随着现代科技的运用，随着社会需求的扩张，一批批质量上乘的纪实作品纷纷在电视荧屏上亮相，一群群风格各异的创作群体也纷纷崛起，中国纪录片研讨的学术氛围也日渐形成。这些都标志着纪实主义作为一种创作方法

在中国纪录片创作中的全面兴起。

一、文化思潮的变迁

中国经历了近两千年的封建社会，曾长期处于完全封闭的状态之中，封建统治者为了维护其统治地位而长期推行愚民政策，致使大多数中国百姓思想保守、僵化、缺乏独立思考的意识，并长期忽视了作为个体的“人”的存在和价值。新中国成立后的一段时期，由于特定的历史和政治原因，这种状况并没有得到太大的改善，中国仍然处于半封闭状态。人们对自己所处的生存环境和人自身缺乏理性的认识和思考，以一种美好的理想代替了现实，加上新闻媒介宣传教育的单一功能的发挥，人们在“生活真实”与“本质真实”间纠缠不清，甚至为了所谓的“本质真实”而抛弃了“生活真实”。在文化大革命期间所盛行的“浮夸风”就是这种虚假、粉饰风的最极端的表现。拨乱反正时期，随着关于真理标准问题的讨论的开展，随着整个社会的反思，人们的思想开始发生转变。到了 20 世纪 80 年代末 90 年代初，我国的改革开放走向深入，我国社会进入了转型期。在这一时期，社会的经济结构、伦理价值和道德观念都发生了重大转变。社会的普遍文化心态是：人们越来越注重实际，越来越重视人自身，同时也就越来越需要真实地了解自己所处的社会环境、自己的周围人的生存状态。加之改革对每个人的生活都产生了冲击，人们也就更加关注社会，越来越关注改革的进程。因此也可以说是社会发展的需要使电视纪录片的创作者们转变了创作观念，开始把反映真实的生存状态作为己任，这样才使作品赢得了观众，而观众对纪实主义作品的需求又反过来促进了纪实主义的进一步发展。另一方面，随着物质生活的完善，观众的精神需求开始增长，在电视文化的长期熏陶下，观众的审美水平也已显著提高。单一的宣传教育模式只会引起观众的反感、排斥，单纯的画面加解说的表现方法再不能满足观众的要求，人们希望看到用更丰富的手段再现的更真实客观的、能引发人独立思考的内容。这也是纪实主义兴起的重要原因。

换一个角度讲，20 世纪 90 年代后出现的多元文化格局并存的局面，尤其是大众文化的出现和以知识分子为主体的精英文化的形成，为纪录片在中国的蓬勃发展提供了土壤，也使纪实主义的回归成为可能。电视是大众文化最典型的载体，而中国的纪录片的崛起也是在电视中完成的。改革开放之后，大众文化在中国的兴起，为电视纪录片首先找到了它的观众群，人道主义关怀平民视角，和“讲述老百姓自己的故事”对弱势人群的关注，使电视纪录片成为老百姓情感宣泄的渠道和审视自我、发现自我的镜子。对真实的

需求使纪录片开始逐渐呈现出一种不同于传统专题片的特质，纪实手法也正是在“真实”这面大旗下被重视和运用的。同时，纪录片的非意识形态性又决定了它处于国家意识形态的边缘，它描述的大都是在政治和经济上都没有优势的非主流人群，以及由他们构成的亚文化群落，这使他们能把普通人的生存状态，对普通人情感的需求的满足和关怀作为纪录的主体，而不必把政治教化作为己任。精英文化的形成，既提供了能欣赏纪录片的受众群主体，又推动纪录片的独立和发展。精英文化的人文价值、理性精神、多元而深刻的观察角度注入大众文化之中，纪实主义在中国形成了一个较为完整的体系。

如纪实主义的奠基之作《望长城》就将重点放在了长城边的人的身上，借长城说人。《沙与海》表现的是人在艰苦生活中的状态以及人的忍受、谦和和温柔的抗争，还有人的生命的坚韧。《壁画后面的故事》表现了人们面对生与死和激烈的情感矛盾冲突时，所表现出来的豁达、明朗的生命意识。而《中国牛王》则反映了一个普通的中国农民在改革中所创造的“奇迹”。《我们的留学生活》反映了在留学热中走出去的留日学生为生计奔波，在困境中挣扎的真实情况。

纪实主义潮流的形成和发展，与当时的文学、美学的思潮也是有联系的。如 20 世纪 80 年代末出现的新写实主义文学运动，其实质就是要把生命还原，以局外人的叙述语调以及对现实生活中人的存在形态的冷静表现，显示出真切地表现人的生命形态的努力。美学进入 20 世纪 90 年代的“后新时期”后，开始以生存作为逻辑起点的“后实践美学”时期。它把审美当作非理性活动，当作一种对生存意义的终极领悟。这些与纪录片纪实主义的价值取向和思维品格是互通的。

电视纪实作品成为当代人审视现实生活的重要窗口，观众也更倾向于通过自己积极的思考得出结论。纪实，在整个社会思潮的裹胁之下，既是对表现的主题、叙述的内容的一种要求，也是对表现的方法的一种要求。

二、市场经济条件下的产业需求

20 世纪 90 年代以来，中国经济领域经历了社会主义计划经济、商品经济到市场经济的发展轨迹，整个政治、经济体制也都发生了重大变革，传统的事业属性的广电传媒开始向事业属性兼产业属性过渡，传媒逐步走向市场。在传统的传媒地位、功能、价值、权益的解构与重构的过程当中，市场起了举足轻重的作用。在产业经营策略的指导下，中国电视观念掀起了五次变革，首当其冲的就是电视纪实观念。

中国传媒业正处于快速增长时期，中国传媒的营业额已经连续3年以25%的幅度增长，现已成为继电子信息产业、制造业、旅游业之后排名第四位的国家经济支柱产业。电视既处于传媒业传媒产业的核心位置又在经受着激烈的市场竞争。电视要靠广告维生，受众作为广告商品的购买者便被推到了核心位置，“以传者为中心”转变为“以受者为中心”，受众成为上帝决定了其选择空间的日益增大。自我意识日益增强，必然导致充斥教化与灌输的传统传播模式的解体，一种新的更能为广大受众接受的电视传播语言——电视纪实语言出现了。这一语言形态开始大量应用于各种类型的电视节目中，其中最为突出的就是电视纪录片。

电视成为传媒产业也就意味着其节目的生产要符合产业需求，即规范化、专业化、批量化的流水线作业。纪录片走向了栏目化。栏目化有利于节目生产的细化分工，保证了创作者的专业性及资金人员的合理使用，也符合电视传播的节目性要求，有利于培养固定的收视群，实现最大的传播效益。栏目化纪录片给中国纪录片的发展提供了一次良好的时机，栏目化的发展为纪录片在体制内赢得了合法的地位，使纪录片得以与中国最广大的观众面对面，前所未有地贴近与关注最基层人民的生活状态，为纪录片在中国的发展奠定了最广大的群众基础。而这种繁荣，依靠的是老百姓对情感宣泄的渠道的需要和审视自我、发现自我的镜子需要，也是对“真实”的需要。纪实主义也就是在满足这种需要的过程中形成和蓬勃发展起来的。从中央到地方的电视台纷纷推出了许多优秀的纪实主义作品并频频在国内外获奖。

三、先进科技设备的推动

中国经济的发展直接推动了电视业的繁荣，电视的繁荣又促进了纪录片的发展。但从纪实主义的角度而言，最为直接的推动力则是科技的进步及其使用。经济的发展推动了科技的进步，也推动了世界领先科技在中国纪录片中的应用，而这些科技设备的使用，为纪实主义在中国的广泛兴起提供了物质技术保障。

20世纪50年代后期，随着16mm轻便摄影机、1/4英寸盘式录音机、高感光度胶片、微型照明器材的广泛应用，国际影坛上掀起了一场以同期录音为标志的“纪录片革命”，纪实文本应运而生，解说文本日趋式微。自60年代以后，纪实文本逐渐成为纪录片的主流。而我国从1958年拍摄第一部电视纪录片后差不多有20年之久，在电视里播出的新闻纪录片基本上都依靠电影老大哥的慷慨援助。一方面，由新闻电影制片厂长期向电视台提供《新闻简报》等片源；另一方面，从电影厂、电影学院转（毕）业的中国第

一代电视工作者在摄制电视新闻纪录片时，不仅拍摄装备沿用电影的全套器材，连制作观念也是“电影化”的，呈现出“用电影方式制片，用电视手段传播”的不协调状态。这种笨重的摄影机不便于随身携带，且声音的保真性能差，给及时拍摄带来了困难，更不要说“抢拍”和“偷拍”了；声画的分离也使真实性打了很大的折扣，这些都对“纪实”效果产生了很大影响。自中央电视台在 1978 年底率先从日本引进 ENG 设备之后，由便携式摄像机、录像机构成的电子新闻采集方式，很快替代了原先的 16 毫米电影胶片拍摄，大大解放了电视新闻、电视纪录片的生产力。它不仅小巧、轻便，便于携带和操作，而且拍摄的画面清晰、声音保真性强，实现了真实的时间、真实的地点，记录真实的人、事和声音，使现场纪实得到了原汁原味的体现。同时，为了从各个角度展现事物原貌和将平时难以看见的事物真实地再现出来，还采取了航拍、水下拍摄、显微拍摄等多种手段。同时由于胶转磁设备提供的技术支持，使电影厂自“延安电影团”以来长期积累的胶片资源在电视中又得到二度开发和利用，为历史纪录片的纪实化提供了新的途径。数码技术的发展，使纪录设备日益小型化、个人化，摄、录、编剪可以很轻松地由一个人独立完成，制作人可以更从容更自如地记录原汁原味的生活实态，它所带来的变化可能是革命性的。个人化 DV 作品开始出现，近年来 DV 摄录机在国内视觉文化发达地区开始热销，京、沪等地已有不少 DV 发烧友尝试自己动手摄制一部纪录片，产生了《老头》、《北京风很大》等作品。吴文光说，这是他梦寐以求的个人创作方式，拿着像笔一样小巧的 DV 机，他可以像作家写作一样做纪录片，他甚至开始用 DV 机来写日记。这些作品更多地面对平实的生活，以跟踪拍摄和保持自然流程为特色，对纪实主义的发展也起到了一定的推动作用。

引发了纪实革命浪潮的《望长城》充分、成功地运用了现代化摄录手段，用“跟踪跟踪再跟踪”的拍法，运用不加修饰的现场抓取、发现的方式，用声画合一的现场同期声效果，再现了长城和长城人的生存状态，使观众的求真求实心理得到了极大的满足。其中拍摄组使用了直升机、“小蜜蜂”飞机、热气球等各种高空摄影工具，从不同的角度展现长城的雄姿，飞机与车队一起穿过长城垛口，点燃烽火台，并采用了展示水下长城的水下摄影，表现长城丰富历史的对文物古迹的显微摄影。而美国的 DISCOVERY 频道使用高科技技术所拍摄出的逼真效果更是令人折服。

所以，纪实手法的运用，是与现代科学技术发展水平直接相关的，如果没有相应的设备和条件，现场纪实就是一句空话。

四、其他影响因素

1. 政治环境的宽松

在中国，新闻媒体是国家意识形态的重要组成部分，为国家意识形态服务成为对任何一种媒介样式的首要要求，这也是中国纪录片在初期纪实性缺失的一个重要原因。经济体制的改革使整个社会环境发生了重大变化，人们的思想观念日益多元化，经济在一定程度上代替了政治成为人们关注的焦点。当人对物质生活的需求可以堂而皇之地成为正当需求时，对人的生存境况的关注也开始抬头，政治对人的全方位的约束已开始弱化。随着经济体制改革步伐的加快，政治体制改革由被动走向了主动，政治意识形态的全面掌控逐步向政治意识形态宏观控制下的多元文化格局并存转变。这使得处于国家意识形态边缘的纪录片得以发展并可以寻求一个更为宽泛的社会价值观念体系——一个可以全人类共通的价值体系，比如关于共同的人类命运，关于人的生命意义和死亡，人的生存困惑、人的感情、家庭等等。在取得了这样一种生存地位之后，纪录片才可能按其本身的固有规律发展，意识形态不再成为束缚其的枷锁，纪实主义的兴起也才能够成为可能。

2. 电视界的重视

中国纪实作品的勃兴是依托在电视这一载体上的，因此无论是纪录片的发展还是纪实主义的兴起都与电视界的重视密不可分。很多业内人士都认为电视纪录片是一个电视台水平的代表，所以电视制作部门对纪录片创作极为重视。如中央电视台开设的《地方台 50 分钟》及改版后的《地方台 30 分钟》，为全国各地电视台拍摄的优秀纪录片提供了一个全国性的窗口。再比如中央电视台的《生活空间》，上海电视台的《纪录片编辑室》，四川台的《写真世界》等，都为优秀纪实作品的制作和播出提供了平台。中央电视台和其他地方台还成立了“纪录片创作室”。而电视理论界对电视纪实作品的创作特征和创作规律的研究和探讨更加确立了纪实主义在纪录片中的地位，中央电视台研究室连续召开了三次全国性的“电视专题性节目界定会”；1993 年 10 月，在北京还成立了“中国纪录片研究委员会”；各种有关电视传播的理论刊物上有关纪实主义的讨论的文章大行其道……

3. 西方电影纪实观念的引进

20 世纪 80 年代以来，巴赞和克拉考尔的西方电影纪实理论的引进，对以纪录片为代表的电影、电视节目都形成了较大的冲击，成为中国电视纪实理论的一个重要的理论来源。巴赞的理论主要包括电影影像本体论和电影语言进化论两个部分。巴赞认为，电影只有在作为真实的艺术时，才能达到圆

满。电影表现的基础是视觉和空间的现实电影摄影不仅具备了照相的再现空间的可能性，它还可以记录时间，从而使电影保持空间的真实统一和时间的真实延续。他的理论在世界电影史上具有转折性的关键作用，他也成为了电影纪实美学的一代宗师。克拉考尔提出并论证了他关于电影本性的著名的“物质现实复原论”。他认为，电影的基本特性就是照相本性和纪录功能，电影特别擅长记录和复现具体的客观现实。他的理论对电影纪实美学的滥觞从理论上起到推波助澜的作用，也导致了纪实美学的片面性、机械性和极端性。

纪实主义的兴起，其原因有内部原因（如自身的发展需要）也有外部原因（如社会环境等），以上的阐述并不能涵盖所有方面，而且任何事物产生、发展的原因都是多种力量综合作用的结果，也都会有许多细微而复杂的东西在里面，我们只能从大的方面把握。

第四节 纪实主义面临的问题

在纪实主义已被奉为经典的今天，我们还要清醒地认识到，纪实主义不是纪录片的唯一经典，纪实主义作为纪录片主要的创作观念仍然有很大的局限性，它不能成为解决所有问题的万能法宝。

一、反映生活缺乏深度

奠定纪实主义在纪录片中地位的基础的，就是纪录片的影像纪实本性，其理论基础是巴赞和克拉考尔的电影理论。这一理论对电影的贡献已毋庸置疑，但其弊端却往往被忽略了。美国的一位学者就认为“克拉考尔的这种‘写实主义’理论是反戏剧、反象征、反实验、反文学、反绘画的。换言之，他坚持不把电影当作艺术来对待”①。他们过分夸大了电影艺术的纪录功能，忽视甚至否认主观因素；用表象真实代替生活真实；期望一种不可能的“纯客观态度”。在吸取他们理论精华时如果不能客观地看待这些问题，就损害了纪实主义的健康发展，这些负面影响已在我国的电视纪录片中显露出来，对纯客观纪录的追求越来越限制了纪录片的发展。美国匹兹堡公共电视台执行副总裁托马斯·斯金纳先生在北京广播学院讲学时就讲到中国纪录片不能

① 〔美〕尼克·布朗：《电影理论史评》，中国电影出版社，1994 年版，第 65 页。

走向世界的原因之一就是为追求记录内容的“绝对真实”而放弃各种先进的技术手法的运用，因而中国的纪录片只有“纪录”而没有“再创作”。

影像特征本身在真实客观地再现生活的同时又具有肤浅性、表面性和片面性，这是它的两面性。镜头所能记录的只是事物最表层的现象，长镜头原生态的记录（尤其是排斥解说的纪录片）尽管直观，却无法对事件对人物进行深刻的剖析，也就很难触及事物深层的本质，甚至可能会被一些假象所迷惑。而镜头的选取本身就不可避免地带有了片面性。而如果执著于不加选择地照搬全录，误将电视纪实与真实等同起来，以为真实的素材会自然而然产生结构和形式，“纯客观介绍”，为纪实而纪实，又会陷人自然主义泥潭。其中滥用长镜头的倾向是令人担忧的一个方面，在某些纪录片中无休止地大量运用长镜头，跟着被摄对象在车间里、马路上、农田中走来走去；围着景物360度转圈；借助火车、汽车的运动没完没了地拍个不停……尽管声音完整，镜头很长，但景别、角度、视阈一成不变，始终处于被动的机械运动中，摄像机好像不是掌握在人手里，而是游离于生活之外的局外人。这样的作品视觉效果平淡无味，缺乏感染力。比如纪录片《拾荒部落》，叙述的是某一村落的农民集体迁移到某一城市近郊的垃圾场旁，在这里安营扎寨，靠捡破烂为生。该片没有情节的发生、发展和高潮，也没有富于哲理的语言，更没有镜头与镜头有机剪接产生的感人的画面语言。拍摄者总是机械地跟拍拾荒者每天反复从垃圾堆上挑选值钱东西的细节，画面污秽不堪，令人大倒胃口。追求“真实”走火入魔到这种地步，纪录片也就异化成一种“全天候安保监视系统”了，犹如现在金融机构、交通要道、危重病房等场所特别安置的摄录设施，它们提供的影像才真正是“自动生成”的、不间断的、原生态的。上述事例实际上提示我们：纪实的价值绝不在于原封不动地“复制”现实，而体现于创作者对现实的“再现”，一种包含认知价值与审美价值的再现。

纪实也是纪录片的取材过程。取材就相当于从山上把石头采回来。但是这决不等于有了石头就有了宾馆、有了机场、商店。你要用石头来搭建，前提是要对这些石头进行挑选。你挑选的石头是劣质品，你搭的楼就会塌。纪实就需要你要选择到优秀的材料。并不是只要你去找石头，就能找到最好的石头，这需要进行艺术加工。而我们现在的问题是，一些人以为把石头堆在一起就是纪实作品了。为了达到所谓的客观纪录、原汁原味而放弃了人生的思考和启迪，导致内容空泛而浅薄是得不偿失的。更有甚者把偶尔因条件限制的镜头不稳、画面模糊当成纪实的典范来模仿，结果出现了故意追求镜头摇晃、曝光不准、焦点不实而导致作品粗糙，漫不经心，甚至让水平低劣者

有机可乘的情况。

二、视听形象素材理解的多义性对真实性的影响

声画一致是纪实主义的重要特征之一，但同一画面和声音的素材，其本身就存在着理解的多义性，在被用于不同的场合时，完全可以有不同的理解方式，这也是对纪实主义的真实性的一种挑战。真实性是纪录片的生命，失去了真实性纪录片就会失信于观众和社会，也就失去了纪录片赖以生存的土壤。但纪录片不存在绝对的真实，因为所有艺术形式的“真实性”都是从人的认识与感觉出发的，因而也都是带有主观色彩的。

在人类发展的不同历史阶段，随着人们认识和改造自然与社会的活动的深入，人们的认识水平也在不断提高，每一历史阶段都有对“真实”的不同认识。更为重要的是，处于不同政治集团或具有宗教信仰的人，不同年龄具有不同职业、文化程度的人，他们对同一事件的理解和表达必然有差异，有时甚至完全相反。中国有句谚语“仁者见仁，智者见智”，从西方传播学的角度讲即可援引受众研究中的“个人差异论”——由于每个人所处的社会环境和经历不同，造成了人的种种差异，包括个人心理结构、天赋与后天习性、认识所形成的态度、价值观与信仰、社会理论所形成的看法、学习所形成的素质等方面的不同，决定了他们对信息有不同的选择和理解，进而对事件有不同的认识和理解。

比如 20 世纪 30 年代的德国女电影演员、摄影师兼导演里芬施塔尔，她曾为希特勒拍摄了歌颂希特勒并宣扬亚利安人的优越性的纪录片《意志的胜利》、《柏林奥运会》。这两部纪录片都是真实的记录了当时的历史现实的，受到了希特勒等纳粹头目的赞赏。然而，第二次世界大战结束后，全世界的同行在拍摄谴责希特勒的纪录片中，大都用到了里芬施塔尔拍摄的片子中的文献性素材，这些素材对再现希特勒的狰狞面目起到了不可忽视的作用。皮特·戴维斯导演的《心灵与思想》中也有一段镜头可以说明问题。影片中有一组镜头拍摄的是在美国实施越南战争时期，美国飞机投掷了汽油弹之后，越南孩子们穿着已经着火的衣服从村庄中跑出来。影片播出后，美国军方在辩解时称这完全是意外；美国公众因此片而反战情绪高涨；还有人借此颂扬美国，认为这说明了美国的高度自由——“除了美国，其他的国家不会允许这样自我谴责的片子公开播放——在别的国家会被控制或至少被政府节制，别的国家没有《第一修正案》”。

以上两例说明仅仅是长镜头、同期声、跟踪拍摄这些纪实手法并不能保证“真实性”，相同的视听形象素材被不同的手段——包括剪辑、解说、字

幕等加以处理后完全可以得出不同的结论。主观性不可避免地影响了真实性，当然这并不意味着我们可以面对其而安之若素，它仍然是摆在我们面前的需要解决的问题，我们能做的是努力地去无限接近真实，接近真理。

三、唯收视率导致的负面效应

任何艺术都是依附于一定社会之中的，它的存在和发展就必然为其所能承担的社会价值所制约，纪实主义的纪录片尤其如此。它应担负起纪录片所应具有的现实价值、历史价值和审美价值。但当电视媒体进入市场运作体系后，收视率成为了最重要的纪录片的生存指标，“纪实”手法在不知不觉中滑向了视觉猎奇的媚俗与煽情，直接导致了纪录片的庸俗化、小品化、散文化和滥情主义。纪实主义的客观纪录被用来满足人的偷窥欲、好奇心和感官刺激。一时间悲情题材、边缘性题材充斥电视荧屏。不仅国内如此，国外也存在这种情况。比如美国的《幸存者》、法国的《阁楼故事》，它们都是选择几个身份背景不同的男女，让他们在某处生活一段时间，经过各种考验而淘汰失败者，最后的胜利者可以获得巨额奖金。整个过程采用全方位的真实的近距离拍摄，包括诡诈、欺骗、准性爱直播等等。摄影机往往记录着一个人的信念与自尊完全被摧毁的全过程，伴随着巨大收视率的是人性的冷漠、世界的冷漠。在我们模仿国外的电视节目当中，无论是纪录片还是上例的游戏性“真实”节目，这种趋向也已初现端倪。

可见，纪录“真实”当被用于不同的需要时，其价值也就有了多义性。在这里，与传播学中的正负功能（推动社会群体破裂或解体的制度或结构是负功能，也即功能失调；只有对社会群体的整合与内聚有贡献的制度或结构才是正功能）相对应，我们也可称其为正价值或负价值。具有负价值的真实是否还具有存在的意义？该如何去处理和对待这样的真实，这也是纪实主义所面临的一个问题。据《世界广播电视参考》统计：美国一个 14 岁的孩子，已从电视屏幕上看到了 11000 次暴力镜头场景。美国前总统克林顿说：“我们的孩子长到 18 岁时，已看到各种暴力镜头 20 万个。”最近这些年美国校园暴力事件的增长与此有很大关系。我国因模仿电视中的行为而犯罪的青少年的数字也呈上升趋势。对于“丑”的纪实与曝光与具体审美的协调，也是纪实主义中值得探究的问题。

四、题材选择的雷同及纪实形式的泛滥

20 世纪 80 年代以前，我国纪录片以宏观性大题材、大制作为主，但因陷入画面加解说的模式并因被冠上图解政治的帽子而逐渐受到排斥。进入

20 世纪 90 年代以后，随着纪实主义手法的应用，关注个体的人、关注在现实的社会历史条件下普通人的生存状态和内心世界，也逐渐成为国内同仁的共识，这不能不说是中国纪录片界在认知上的一大飞跃。但与此同时，对重大社会变革和具有普遍意义的重大事件就关注得太少，选题面过窄，挖掘深度太浅，对社会生活的卷入程度还远远不够深入。较少涉及资源题材、科技题材、历史题材等题材。拓宽选材的范畴一方面需要有资金、设备、人员、技术等条件的支持，另一方面也需要纪录片工作者随时将关注的目光投向更广阔的世界。唯有将丰富的选材与个人化的拍摄方式结合起来，纪录片的发展才会出现一片更广阔的前景。

与此同时，新的模式化和僵化，使纪实主义的美学风格日益成了一面空洞的旗帜，以此掩盖作品内容的贫乏和苍白，选题狭窄，千人一面，比如 1996 年中国电视纪录片学术奖的参评作品中，关于弃婴题材的作品竟有十几部之多。作为对世界进行思考的一种方式，模式化使纪录片丧失了这种原动力，从而也使得纪实主义的美学因为一种消耗性的使用而日渐枯竭，很多人产生了一种身处围城渴望突破的焦虑。就如某位编导所言：我觉得当我们牢记真实的时候，一切都会变得非常简单。而一旦我们把真实当成表现形式的时候，我们反倒束手无策。一种观念或形式是不可能适用于所有题材的，我们的电视观念已走过了电视纪实观念、电视栏目化观念、电视谈话观念、电视直播观念和电视游戏娱乐观念这样几个时期，但纪录片却似乎停留在纪实主义一种美学风格中而很难有创新与突破，并且对这一形式的追求远远超越了对表现内容的丰富性的探索。内容的意义应该永远是大于形式的，我们只有在内容贫瘠时，才会只求助于形式。因此，对于纪实主义的美学风格我们也要有个较为清醒的态度。

第五节　纪实主义与审美需求的协调

纪录片既有很强的新闻特征，又有其独特的艺术魅力。纪实主义的最基本作用是再现生活，而纪录片的最高品格和境界是通过对客观现实的真实记录，从中升华出一种别样的生活。因此，纪实主义也必须与具体的审美需求相协调，以达到既不失其新闻性特征，又能体现其美学的追求与境界。

一、用艺术美完善纪实主义的境界

美的典型形态是艺术美，作为艺术形态一种的纪录片当然也不能例外，

但以纪实主义为其本质特征的纪录片的审美与一般意义上的艺术美又有着明显的区别。艺术美是现实的间接反映，它对现实生活的反映通常是神似则可，可以通过想象、虚构甚至抽象化来达到艺术典型的高度。文学作品的创作尤其如此，就如鲁迅所说，艺术的真实非即历史的真实……只要逼真，不必有其事也。而纪实主义的创作则把实录客观事物的发展变化作为其使命，不能想象更不可以虚构，其时间、地点、人物、事件发生的起因、经过和结果都必须是真实的，是现实生活中真实存在的。文学家可以根据一点线索或传说编写故事，毕加索可以把事物画得面目全非；纪实主义创作则只能坚持以事物原生态为其追求目标。为了把简单的记录生活上升到艺术的层面，就必须用艺术的手法创造出美的意境。

1. 使用美的形式

技巧美基本都体现在作品的形式美上，形式美是一切审美活动的重点，人们常说，"美即表现"或"美在形式"，真正美的东西，一定是内容与形式双重创造的产物，一定要有观赏性。

形式美决定于其形状、色彩和声音以及事物呈连续状态时的节奏、韵律等，其法则为单纯齐一、对称均衡、比例协调、多样统一。比如绘画的构图、设色，音乐的曲调、节奏及和声，诗歌的选词、炼句与韵律等，都体现了技巧之美。俄国大画家列宾在欣赏《庞贝城的末日》一画时，因为被其技巧感动而说出了"艺术中最重要的东西就是技巧的魅力和美妙的手法"。

在纪实主义作品的拍摄过程中，技巧也是非常重要的一环。只是这种技巧更强调的是最大限度的还原事物原貌，或者再现事物本身虽具有的，但在通常状态下看不到的情形。如航拍的宏观视野，水下拍摄的神秘，显微拍摄的发现等等。有些人认为纪实主义的作品就该粗糙，尽量减少加工的痕迹，甚至主张镜头摇晃不稳，这些都是对纪实主义的误解。因为现实生活并不是晃动的，不经任何加工的粗糙实录也不是艺术。因此，画面的清晰，镜头的多角度再现，剪辑后的紧凑又流畅的节奏，镜头选择或剪辑后营造的意境等等，都是技巧性在纪实主义作品中的体现。

2. 选择美的内容

中国清代的美学家王国维曾说，"美之为物有两种：一曰优美，二曰壮美。"西方美学家西塞罗认为，"美有两种。一种美在于秀美，另一种美在于威严"。纪录片在选取纪录题材时也应该围绕或壮美或优美这两种风格的内容。

崇高是一种庄严的美，雄浑的美，具有高山仰止、压倒一切的力量与气势。在纪实主义作品中，崇高美主要体现在人的性格中的刚毅、高洁、勇往

直前的品质，如《忠贞》记录了抗美援朝志愿军被俘人员归国后的生活，他们归国后不被人理解，受尽冤屈，仍然执著地表现出对党、对祖国、对人民虽九死而不悔的忠贞；体现在再现社会实践的恢弘场景中，如《大动迁》记录了上海南北高架路开工前十万居民和上千个单位大搬迁的事实；体现在反映历史发展的潮流趋势中，比如记录第二次世界大战的《第二次世界大战启事录》；体现在为伟人立传的纪录片中，如大型电视纪录片《毛泽东》和《邓小平》。

"优美"一词在西方美学中被认为源于拉丁文里的希腊女神哈丽特的象征，即轻盈、优雅之意。体现在大自然中是春花秋月、草长莺飞、小桥流水、暗香疏影等美好景色。如《远离的愿望》通过记录大自然美丽的风光来唤起人们对自然的向往，号召人们保护所剩不多的自然风光。"优美"体现在社会生活中是安宁的心境，舒适的生活环境，协调的人际关系，真挚的友谊，缠绵的爱情，温馨的家庭生活等。北京电视台拍摄的《流年》中四个剪纸的农村妇女同处乡间，都有着高超的剪纸技艺，但又有着不同的命运。然而她们并没有因生活的坎坷而泯灭对美的追求，在此片中剪纸的艺术美与生活自身的朴素美交相辉映。

3. 创造美的意境

意境，是中国美学思想中的一个重要范畴，也是中国美学理论中的特有术语。其理论早在先秦时就已经出现，先后被称为"意"、"象"、"气韵"等等。是指人在审美活动中，用心灵去观照外界对象，在把握和领会对象的基础上，充分展开想象，在自己的思想意识领域里创造出新的意蕴和境界。其特征具有整体性、空灵性和理想性。其具体的审美内涵可以概括为四个层面：主客统一、情景交融、时空转换、有无相生。纪实主义真实美与意境美的协调也可以从以上四个层次展开。

主客统一：纪实主义创作要求创作主体与客体的分离，即要求以理性的冷静、客观的态度来记录，尽量避免和淡化主体的感情色彩。而意境的最高境界是"物我两忘"，是作为主体的人的全部情感、意志和认识与客体的审美对象在人的思想领域的高度统一。这本身是矛盾的，但矛盾是最和谐的同一，即从另一角度而言，这种统一也可以建立在主体忘却自我的基础之上来记录客体，这时便可以达到最大限度的真实。当然，这两者都是极端的表现，或是终极理想的状态，但我们可以无限地接近它。

情景交融，是指情与景的互相发现、互相激发以至互相升华，景象使本来不可名状的情感获得了外在形象。纪实主义虽然要求创作者不去干涉客体对象，但在"物我一致"的基础上，却需要借助景来表达客体的情，或者某

种思索与感受。比如被称为纪实主义代表性作品的《龙脊》中美不胜收的山冈、梯田、云团以及那棵数次凸显在画面里的小树，在这些景色中作者表达的是一种生命的意识。

时空转换，指此时、此地的情和景与彼时、彼地的情和景融合在同一意境之中，使人超越了时间和空间的制约，得到了心灵的审美自由。比如，《沙与海》将不同地域的两户人家并列到一起来表现在不同生存环境中人的生存。《望长城》则突破了时空的限制从各个角度表现长城的伟大。

意境中的情景交融、时空转换包含着动静相生、虚实相生，而动静相生、虚实相生的根本实质是有无相生。《老子》中对有无相生曾有个精彩的比喻：这张白纸首先是“无”，但是在它上面可以画出最美的图画，因此，“无”中可以生出“有”来；有生就有死，由“无”所生的“有”也必将再次同归于“无”。在纪实作品中，动静、虚实、有无，都属于镜头的选取和事后的编辑的范畴，应属艺术技巧范畴。

二、用“善”的观念指导纪实主义创作

“善”的观念是审美中的重要一部分，有人认为“美源于善”，许慎在《说文解字》中说“美，甘也。从羊，从大”。在物质需求处于重要地位的古代，肥大的羊就是美的，是有用的，能满足需要的，也即善的。审美实践中的善，主要是指客观事物对人的功利价值，是人类实践活动的目的性，即动机与效果的统一。从这一角度而言，新闻传播在实践中对社会和个体都是有益的，具有审美意义。前面已经讲过，纪录片是一种既有新闻性又有艺术性的大众传播媒介，因而它需要“美”也需要“善”，善的未必都是美的，美的却应该是符合善的。而纪实主义强调的还原应该是摒弃功利的，至少表面上如此，这就造成了矛盾。其实，前面也已讲过，纪实主义是不排斥思想性的，重要的是怎样体现，纪实主义强调的是让镜头本身说话，让观众通过了解事实来自己做判断。记录者在选择镜头的时候就已带有功利性，他为什么选择，他想让观众看到并理解的是什么，这本身就是一种对“善”的思考。纪实主义不排斥“善”的需求，并在以下几方面体现着“善”的需求。

1. 开阔视野、拓展思维、把握时空的风云变幻

开阔视野、拓展思维是新闻承担的一项重要职责，但新闻的实效性决定其不可能在更广阔的时空范围内呈现世界的面貌，纪录片则可以。纪实主义作品通过真实地记录本地区和世界各地人的生存状态、思想、风俗、观念等，让更多的人既能了解自己生存其中的小环境，又能通过了解更多的自己不熟悉的地方的人与事来认识整个人类所处的大环境，从而观照自身的生存

状况。也可以通过将过去的历史现在进行时化，让人们能从过去观照现在，把握未来。比如中央电视台播放的《走进非洲》就是用客观纪录的方式向我们呈现出非洲大地的生存图景，从而引发人的思考。

2. 思索人生存的价值与意义

人生存的价值与意义一直是人类在思索与寻找的问题，文学、美学、哲学等各种艺术门类无不将其作为探索的终极目标。纪实主义作品可以通过所呈现的人生活的最真实情形，引导人们的思想走向深化，并从某一点上去接近答案。在这一问题的处理上，已有的作品多是把镜头对准了边缘人群，如停留在或更接近原始人生活状态中的一些少数民族，或生理、心理上有残缺的人群等。这些特例的确能唤起更强烈的感情而更能引起人们对问题的注意，但对主流人群的观照应是必不可少的，这也应引起人们的注意。

3. 愉悦身心、放松精神或增长知识

一些体现人间温情的或展示人平凡而快乐的生活的片子可以起到这个作用，而一些风光片和有关动植物的片子及少量的科技纪录片更能发挥这个作用。如央视拍的《祖国各地》、《神州风采》等都是既让人赏心悦目、心旷神怡又能培养爱国情怀的，而《动物世界》则是家喻户晓的可以令人放松心情兼获得知识的节目。

4. 揭露丑恶，反衬真诚、善良、美好

这类片子多为跟踪拍摄，有时情节也很紧张，其结局的不可预知性往往增加了其悬念。但揭露的目的不是满足人们的好奇心或偷窥欲，而是反衬正义的力量，赞扬真、善、美。前面提到过的《中华之门》、《中华之剑》就是这样的好作品，对贩毒集团罪恶的揭露就是为了表现我国缉毒战线上的战士们的勇敢和高尚情操。

5. 弘扬积极的精神力量与道德完善

纪录片以对人的关怀与对人性的赞美为其重要的内容特征，这种关怀与赞美中时时闪现的就是人的一种精神力量：不屈的生命力，执著的奋斗精神，广博而深厚的爱。另一点就是人道德的完善：勤劳、谦逊、礼让、诚实、责任感等各个方面。纪实主义作品冷静客观地叙事方法，照相式、镜子式地反映生活的本质的特征，决定着这样的叙事是一种面对现实生活的叙述，是“特质现实的复原”。因而纪实主义完全可以通过这种“复原”式的纪录来自然展现人的精神。例如孙曾田的获奖片《祖屋》，通过讲述百年老宅中的风物人情，折射出中华民族的传统美德，思考了在经历了西方文化的冲击与融合后，一个民族的精神怎样得以重新完善与发扬的问题。再如王海兵编导的《山里的日子》，他用静观的方式，记录了邓友仁和他的乡亲们春

种秋收、夏忙冬闲、节庆嫁娶、自得其乐的日常生活，记录了他们为改善生存环境而修公路、安装电视接收天线、安装自来水管、进行文明村建设等事件，用饱含深情的镜头语言去表现和讴歌了他们的辛勤劳作和坚韧性格。

6. 对人性异化的反思

随着人类物质生活质量的不断提高，人对物质的欲望也在不断膨胀，高科技所提供的产品在源源不断地被人类利用的同时，人性也在被物质异化。纪实主义作品在表现人性的美好的同时，不能不对这种异化提出质疑与思索。如《神鹿呀，我们的神鹿》中那个既不适应城市生活、也不适应山林生活的鄂温克族女画家柳芭焦虑、浮躁、找不到“根”的精神漂泊者形象，正是被全球文化一体化进程挟裹的我们每个人的写照；而《英与白》里，熊猫英关在笼子里看电视，它是栏杆后的“囚徒”，生活在水泥森林里的等待无语的小女孩娟是现代人孤独、无助、疏离精神状态的象征符号，我们身边有多少有形无形的“栏杆”，我们在等待什么，我们将往何处去？而《人·鬼·人》则表现战争对人性的摧残与异化。

三、用审美理想提升纪实主义的品格

理想问题是审美的核心问题，审美理想又称美的理想，它是主体心目中关于完善的美的观念，是主体通过想象在头脑中构造出来的理想形态的美。它既反映客观对象的某种属性，又经过了主体的加工和改造。纪实主义作品应属现实主义的范畴，它必然体现着创作者的审美理想。具体而言：

全世界是由两部分组成的：我们所能感知到的真实世界和我们所能思考到的可能世界。纪录片就是研究我们所能具体感知的真实世界，它的一切拍摄手段都必须符合真实性；审美理想往往是人们想达到的可能世界，它虽然代替不了现实世界，却在一定程度上决定着主体对于审美对象的选择以及所做出的审美判断。审美理想集中体现了主体内在固有的审美尺度的要求，一切审美活动，包括审美感受、审美判断和审美创造，都是在它的烛照下进行的。任何一部纪录片在拍摄前必须考虑的是：拍什么？怎样拍？（也就是与之建立怎样的审美关系）比如纪录片的开山始祖弗拉哈迪在拍摄《北方的纳努克》前，他在选择时已经做了审美判断，那就是这些生活在遥远北方的少数民族的生活在作者眼中是美好的，因为他们保留了人最纯朴的本性，没有被工业社会异化与污染。而纪实主义作品在符合主体内在审美尺度的同时，还要符合纪实主义的审美需要，那就是真实、客观，着重展现生活原生态和完整过程，排斥虚构。

审美理想作为一种人生修养，直接使审美活动成为主体人生实践的重要

组成部分。树立了一定审美理想的人，由于他的心目中有了明确的对于美的事物的要求和渴望，所以就会对客观世界中呈现的美特别敏感。当对象世界中符合他的审美理想的事物一出现，他便会立即感到难以名状的喜悦和全身心的陶醉。举个简单的生活例子，一个对自然界的气味，尤其香味特别喜欢的人，会立刻嗅到空气中的香气而找到其源头，而其他人往往熟“嗅”而无“睹”。一个纪实主义的纪录片创作者，就应该具备随时发现“香气”的能力，而跟拍、抓拍、隐拍到有审美价值的镜头。

同时，审美理想总是体现着人们进行美的创造的目标，激励着人们追求美、创造美的热忱，吸引着人们为创造更加美好的未来而不断奋斗。有了符合纪实主义的审美理想，我们的纪录片创作者也就能创造出更多更优秀的纪实主义作品来回报社会。

需要与纪实主义创作手法相协调的审美需求不止以上所讲，还需在实践中进一步总结体会。我们要善于具体问题具体分析，而不要被任何条框所局限，应更多地采用开放性的思维方式来理解问题。

总而言之，纪实主义是一种能较充分地表现电视的本体特性的电视观念，纪实方法的提倡，有助于创作者更深刻地去理解电视本体特性，能够最大限度地贴近生活，有助于揭示生活的真相。但这并不意味着纪录片创作只能有纪实主义这一种创作技法或风格。如同文学上现实主义和浪漫主义并存，纪录片也应该允许各种适合其内容和主题风格的表达形式，并应该努力创新。同时，人们的审美需求与标准是随着时代、社会的不断变化而发生着或明或暗的变化的，每一个纪录片工作者都应有敏锐的理解与洞察能力去把握这些变化，对纪实主义的理解不要机械化，要不断开拓纪实主义的纪录片的内容和题材，给予这种创作手法以更广阔的空间，才能保持其生命力。

课后习题：

一、名词解释

1. 纪实
2. 纪实主义
3. 视点

二、简答题

1. 纪实美学的主客体分别是什么？
2. 纪实主义的纪录片主要采用什么样的视点？
3. 如何实现纪实主义与审美需求的协调？

三、论述题

1. 与纪实美学联系的真实主要包括哪三个方面?

2. 试析纪实主义在国内纪录片制作中兴起的原因与发展情况。

3. 在纪实主义被奉为经典的今天，我们需要清醒地看到，它还存在着哪些局限性?面临着什么问题?

第七章　纪录片创作的哲学理念

在人类文明史上，一切文化艺术和思想系统的发展都深受哲学的影响，没有哲学的浸润，文化和艺术将失去最深层的目标和根据，纪录片创作当然也不例外。人的存在和人的内心世界是纪录片探索的重要内容，因而纪录片创作同样需要哲学思维的自觉和哲学精神的关照。时至今日，纪录片已经具有一百多年的历史，涌现出了许多的创作流派和创作风格，这些不同流派的纪录片很难用一个简单的概念加以概括，而且纪录片创作仍然处于不停的发展之中。因此本章将通过“纪实与真实”、“主观与客观”、“表现与再现”、“虚构与原生态”等几对概念的辨析来多角度地考察和把握纪录片创作。

第一节　纪实与真实

大型纪录片《望长城》的横空出世是中国电视纪录片发展历程中的标志性事件，该片所奉行的客观纪实的手法打破了此前我国纪录片创作的沉闷格局，自此以后，纪实手法在中国纪录片界受到了普遍的推崇和效仿。同时，随着客观纪实手法的广泛流行，人们对它的模糊认识所带来的问题也日益彰显，因此对纪录片创作也带来了明显伤害，这主要表现在以下两个方面：其一，在早期，纪实手法被许多人简单等同于长时间跟拍、晃动的长镜头和嘈杂的同期声，许多跟踪纪实拍出的纪录片成了冗长的生活场景的无意义堆砌，导致纪录片创作的简单化、肤浅化和非审美化倾向；其二，随着纪实性纪录片在国际国内的频频获奖，客观纪实这一创作理念日益深入人心而渐成惯性思维，纪实手法和客观风格几乎成为纪录片创作理念的全部，这在很大程度上造成了纪录片审美风格的模式化、单一化。然而，纪录片作为一种艺术形式，它要求在作品的风格和观众的审美习惯之间不断地寻求一种张力，纪录片创作面临的困惑引起了纪录片研究者的思考，这种思考发端于北京广播学院的钟大年的一篇《纪实不是真实》，并由此引发了中国电视学界和业

界的一场蔚为大观的关于纪实与真实的大讨论。这场讨论使我们认清了巴赞理论的局限性和片面性，使我们对纪录片的认知更为理性和清晰。

一、纪实手法勃兴的动因

纪实主义在20世纪90年代初的中国出现不是一种偶然，换言之，纪实主义不是在80年代而是在90年代出现有着某种内在的必然性。纪录片作为一种对现实进行审美观照的艺术形式，与现实有着十分紧密的联系。不同的历史时期的特定的政治、经济、文化作为纪录片置身其中的大系统，会对纪录片产生微妙而深刻的影响，并且赋予纪录片创作者不同的历史任务，纪录片创作会或明显或隐晦地与一定时期的时代背景和社会心理实现文化认同。科学技术的发展不断为纪录片创作手法注入新的表达因素，纵观历史，轻便摄影机的出现，电子摄像技术的成熟，都无一例外地对当时的纪录片创作产生过巨大的影响。尤其是社会审美思潮的变化会对纪录片创作理念和风格样式的变化产生深沉的制约和影响。历史、技术和社会审美思潮这些因素就像三只无形的手始终在支配着纪录片的发展方向。

20世纪90年代风行中国纪录片界的纪实手法，其实早在上世纪60年代的西方“直接电影”中就已经非常流行。它之所以能在20世纪90年代的中国电视界产生轰动效应，与该时期的中国社会政治、经济背景和社会审美思潮的变化有着深刻的联系。当历史发展到上世纪90年代，此前沿袭几十年的画面加解说的专题片模式日益显得不合时宜，这主要表现在两个方面：首先，90年代初期，邓小平南方谈话引发了中国社会新一轮改革，经济领域的变革引起了政治和文化领域的深刻变化，整个社会文化环境相应的变得相对宽松和开放。社会转型期的一系列变化必然会在作为整个文化体系重要组成部分的电视文化身上留下痕迹。这种变化主要表现为：中国电视文化在整体上逐渐淡化了此前的意识形态至上论，普通人的独立情感开始为中国电视人所重视，意识形态宣传教育逐渐让位给平实的情感关注。跟拍、同期声、长镜头、平视机位等客观纪实手法对流于说教的专题片模式来说是一次地震性的颠覆，纪实主义的一鸣惊人可谓是应时而生。从这个意义上说，纪实主义在中国的崛起是中国电视纪录片对整个社会变革的回应。其次，在上世纪90年代以前，主题先行的专题片模式已经发展到了极致，在80年代产生了《丝绸之路》、《话说长江》、《话说运河》等成熟的作品，这种纪录片的创作模式在原有的手法和框架内很难再有大的突破和作为，它急需一种外力的冲击。任何一门艺术都需要不断地向前发展，沉闷的纪录片创作自身也呼唤着根本上的突破和超越，所以纪实主义的风行是多种因素蓄势终发的结

果。当时中央电视台与日本等外国同行的合作成为了这次突破的契机。正如一位学者所说，多年来，电视纪录片创作非审美的目的和教诲式的宣传，形成了一种理想主义的价值取向，纪实的提出，在很大程度上促成了从理想主义向现实主义的转变。

二、纪实手法的理论渊源

纪实主义的理论源头是法国影评家安德烈·巴赞的美学理论——“摄影影像本体论”、德国克拉考尔的“电影的本性——物质现实的复原”理论和前苏联马契列特的纪实电影理论。无论是在世界范围还是在国内，影响最大的当首推巴赞的电影理论。通常，一说到纪实理论、纪实美学、纪实方法，人们一般指的是巴赞的理论。声名显赫如斯，巴赞却从没有写过一本概论式的纯理论著作。他的理论散见于对意大利新现实主义电影的热情评论中，可以说，巴赞的纪实主义电影理论是对新现实主义电影经验的总结。当新现实主义电影出现以后，巴赞对“完整反映生活”的长镜头理论推崇备至。巴赞的纪实电影理论大致可以概括为以下几点：第一，在创作过程中尽可能把主体从作品中排除出去，这是巴赞纪实理论的内核。第二，在表意方面，他反对“含义先于存在”，主张“存在先于含义”，要求“仅仅通过对现实表象的展现揭示出现实的含义”。第三，在结构方面，他反对人为的戏剧结构，要求“具有更多的生物学的特点”，“故事的发生与发展具有生命般的真实与自由”，他甚至称情节为“恶魔”。第四，在镜头方面，他力倡“完整表现生活”的长镜头而反对爱森斯坦的理性蒙太奇，以避免理性蒙太奇给现实增添了它本来没有的含义。但是通过学理分析不难发现，巴赞的纪实理论本身也是瑕瑜互现的，在承认它作为中国纪录片客观纪实大潮的重要思想资源的同时，中国纪录片人也对其进行了必要的中国化改造，因此我国纪录片的客观纪实运动与巴赞主张的纪实电影理论并不完全一致。巴赞的纪实电影理论的致命缺陷在于它缺乏在创作实践中的可操作性。这集中体现在它否定创作主体存在的合理性，不承认主体在作品里应该有其合理的位置，而主张应该尽可能地把主体从作品里排除出去，以达到“现实的渐近线”这一目标。

三、纪实手法的五个维度

纪实手法强调完整地记录现实时空的形声一体化结构，它以“物质现实的复原”这一特点最大限度地满足了大众展示和观看自身形象的需要。在《纪实不是真实》一文中，钟大年从五个维度来框定纪实手法。第一，从纪录形态上看，纪实是一种特殊的纪录形态，首先这种形态强调纪录行为空间

的原始面貌，强调纪录形声一体化的行为活动。其次，纪实的纪录形态还强调再现事物发展的逼真效果，这种效果不仅仅是拍摄真人真事，而且是要赋予真人真事以运动发展的意义，使人的活动具有一种符合人们日常生活经验的逼真性。再次，纪实的纪录是有主体投入的一种实录，是主体的感情与理智同现实生活的一种契合。第二，从创作者对被摄对象的观察角度和方式上看，纪实主义的创作方法是创作者对被摄对象投入了评价与情感的"参与的观察"，具体表现为，首先，是要尊重客观现实的存在方式和发展方式，不人为地通过技巧为它创造引申意义，画面本来的内容就是客观现实具体情境的再现。其次，参与地观察，还要创作者对被摄对象主动地介入。这种介入除了创作者对事物的内容进行选择之外，还包括人为的刺激和有意识的诱发。最后，在参与地观察中，应高度重视观察的过程。第三，从创作者的表述方法看，纪实，又是一种独特的叙事方式，这种叙事建立在表达层与内容层相一致的基础上。首先，纪实注重情境的纪录，注重时空结构的具体性，即具体的时间，具体的环境，具体的情境。因为时空的具体性可以使一般性的生活场景和影像记号所表现的抽象内容具有一种可经历的情境意义。其次，在时态上，纪实注重为内容提供现在进行时态的时空依据，这是纪实的一个非常重要的叙事特征。再次，纪实的叙事还要注重过程，追求表现事物发展的连续性。第四，纪实应该具有思维的品格，体现为创作者对表现对象的态度。它是一种风格，一种方法，而非创作的目的。创作的真正目的是创作者借助可视形象寄托自己的情感，并以此去震撼观众的心灵，是创作者通过对客体的观照，实现与观众的情感交流。因此，纪实的品格必须上升为思维的品格，才能使创作进入审美的层次。首先，从创作客体的角度讲，思维的品格，就是要从对现实对象的描绘中呼唤出一种更为丰富的艺术意味。其次，从创作者的角度讲，思维的品格，就是要通过对生活素材的选择和处理，升华出一种情思。最后，从观众的角度讲，思维的品格，就是要利用镜头内的和镜头之间产生的含义去唤起观众的体验。第五，在纪实风格的电视纪录片创作中，因为纪实不是目的，纪实是为了最终产生感染观众的艺术效果，所以虚与实的关系非常重要。在纪录片创作中，虚与实的关系主要表现为以下两种情况：一是化实为虚。通过对表现对象形声结构及运动形态的描述，借助隐含于物像之中的隐喻、象征、暗示等艺术表现手法，引导人们产生一种必然的心理联想，从而使实在之物传达出一种虚的境界，使实在的内容与虚的意境成为浑然一体的完整的艺术形象。二是"以实出虚"。通过有形的现实对象引出创作者虚化了的情思。这种虚境是实境的延续，也是实境情绪化了的意义的显现。

四、纪实不是真实

在20世纪90年代那场大讨论中，经过不同观点的交锋，“纪实不是真实”已经成为学界和业界普遍接受的观点。罗兰·巴尔特就摄影图像在广告中的运用所做的提示，同样适用于纪录片制作中日益强化的自然主义：“这无疑是一个具有重要历史意义的悖论：技术越是促进信息（尤其是图像）的传播，那么它就越能提供把人为构想的含义假装成客观给定的含义的手段。”[①] 可见，技术和自然主义也可能掩盖人为的操纵。影像艺术，无论是长镜头还是蒙太奇，都是省略的艺术，这是由无限的现实时空和有限的屏幕时空的永恒二元对立决定的。有省略就有选择，省略什么选择什么承载了作者的主体意识和艺术情思。毋庸赘言，主体意识的逃遁对于纪录片创作是不可能的，也是灾难性的，比如银行的实时监控系统拍下的影像材料不会被人认为是纪录片，也没有任何审美价值和艺术价值可言，其要因就在于主体意识的缺失。所以，对主体意识的激烈拒斥是巴赞纪实理论的一个硬伤。

从哲学的意义上说，真实等同于真理，真实是人们对物质“存在”的内涵的判定，“存在”是脱离人的精神而独立的物质世界，这个物质世界不依赖人的感觉而存在，但它又是通过人的感觉去感知的。人们感知外部世界的不同的方式、角度和能力，极大地影响着人们对物质世界形态和内涵的判定，加之“存在”的本质的暴露也有一个过程，所以人类对世界的认识表现为从相对真理走向绝对真理但却永远无法达到后者的永恒运动。作为客观见之于主观的产物，任何形式的艺术，其文本本身与物质“存在”都没有直接的对等关系，所以人类编码的纪实性文本和虚构性文本一样，都无法达到哲学意义上的真实，即形而上的真实。

人们平时谈论的纪录片的真实，确切地说，应该叫做“真实性”，它体现为纪录片文本与创作客体之间的一种关系，即纪录片的表达层面和内容层面的关系。这种真实性是一个变量，它会随着创作题材、风格以及创作者观照创作客体的视角视野的不同而消长变化。法国“真实电影节”创始人让·鲁什说：“纪录片的客观与真实，需要的是纪录片创作者的一颗正直的心，而远非其他什么。”美国著名的纪录片史学家埃里克·巴尔诺的话更是一针见血：“一些艺术家从纪录片转向了故事片，因为他们觉得故事片让他们更接近真实，他们的真实。还有一些人，他们应该已经出现，转向纪录片是因

---

① 见罗兰·巴尔特的《图像的修辞学》，载《文化研究论稿》第一卷，1971年春季号，第37～50页。

为可以使他们的欺骗更可信。真实感和权威性，是纪录片的特性——正是这吸引了需要它们的人，不管他们是出于什么样的动机——这个动机正是启蒙或欺骗的力量来源。"[①] 所以从这个意义上说，纪实只是纪录片创作的一种方法和审美风格。作为表现手法和技巧方式，无论是纪实的或是表现的，长镜头的或是蒙太奇的，现场声的或是解说词的，都只是创作者对现实的物质存在进行艺术描述时，所采用的组织方法。但需要肯定的是，纪实手法声画同步地、相对完整地记录现实时空，因此更加符合人们的生活经验和接受心理，它把文本意义置于日常知觉的现象学之中，给观众提供了一种熟悉的逼真感和亲切感。

五、虚构——通向真实的另一条道路

纪实手法追求的是声画素材的非虚构性，其理论基石是"非虚构影片"这一纪录片传统定义。然而，如今这一曾经坚固无比的防线已经开始动摇，扮演颠覆者角色的就是"新纪录影片"。20 世纪 90 年代初期在西方出现的"新纪录电影"观念对纪录片的真实性作了大胆而别开生面的理解，美国学者林达·威廉姆斯较早地在《没有记忆的镜子——真实、历史与新纪录电影》一文中，明确提出了"新纪录电影"概念并进行了系统的阐释。单万里在《认识"新纪录电影"》一文中将新纪录电影的特征概括为以下几点：积极主张虚构；否定传统定义；关注历史问题；拥有大量观众。[②] 其中以主张虚构和否定传统纪录片定义最为关键。依照威廉姆斯的看法，"新纪录电影"之"新"，简单地说就在于它肯定了被 20 世纪 50 年代以来盛行于西方的"真实电影"和"直接电影"极力否定的虚构手法，因此，新纪录电影也被称为"反真实电影"或"新真实电影"。

美国纪录电影史学家埃里克·巴尔诺认为，对于纪录片工作者来说，发现比发明更有意义，与制作故事片的艺术家不同，他们避免发明创造，而是通过选择和组织自己的发现表达自己。巴尔诺还一针见血地指出："纪录电影工作者在否认发明创造的同时，实际上也束缚了自己的手脚。"[③] 强调非虚构的纪实手法缺乏历史的参照和深度，缺乏历史参照和深度的真实只能是肤浅的真实。如果说"真实电影"重在展示生活的过程，那么"新纪录电影"则偏重对生活的思考。威廉姆斯总结道："对真实和虚构采取过于简单

---

① 《世界纪录电影史》，中国电影出版社，1992 年版，第 282 页。
② 林少雄主编：《多元文化视阈中的纪实影片》，学林出版社，2003 年版。
③ 转引自《多元文化视阈中的纪实影片》，第 291 页。

化的两分法，是我们在思考纪录电影真实问题时遇到的根本困难。选择不是在两个完全分离的关于真实和虚构的体制之间进行，而是存在于为接近相对真实所采取的虚构策略中。”[①] 世纪之交，纪录片和故事片出现融合趋势，纪录片导演和故事片导演之间不再有明确的界限。“依照两位法国学者的看法，纪录电影史上存在着两种传统，分别代表着纪录电影的两个极端：一种是对现实的描述，另一种是对现实的安排，纪录电影的全部历史便是在这两个极点之间形成和发展演变的。”[②] 前者以“直接电影”为代表，后者以“格里尔逊式”为典型。如果说格里尔逊时期的纪录电影在使用虚构手段时是被动而不自觉的，那么“新纪录电影”对虚构手段的使用则是积极而自觉的。表面看来，“新纪录电影”好像是对“真实电影”的否定，是对格里尔逊传统的回归。但是，“新纪录电影”的虚构策略不同于格里尔逊时期的纪录电影对事件的简单“搬演”或“重构”，也区别于通常的故事片采用的“虚构”手段，威廉姆斯将“新纪录电影”的“虚构”策略称为“新虚构化”。(new fictionalization)“新纪录电影”的代表人物克洛德·莱兹曼将自己拍摄《证词：犹太人大屠杀》时采用的方法称为“现实的虚构”，而且自豪地宣称：“通常所说的虚构，即电影工业中的专业人士和那些善于进行分类的专家所说的与‘纪录片’相对的‘故事片’的‘虚构’，与我们纪录电影采取的‘虚构’相比显得相形见绌。”[③] 所以，更确切地说，“新纪录电影”是对格里尔逊传统的否定之否定，是对格里尔逊传统的回归与超越。

任何定义都不应该也不能构成束缚纪录电影发展的障碍，正如美国著名纪录电影史学家埃里克·巴尔诺指出的那样，纪录电影史上的所有的重要影片都或多或少地“定义和重新定义着纪录电影”，《*Discovery*》、《*National geography*》和央视的《探索·发现》已经制作了许多优秀的科学、文化系列纪录片，并且在市场上获得了巨大的成功。“新纪录电影”本身确实包含了许多的合理性因素，它让我们不得不重新审视纪录片，认识纪录片。

第二节　主观与客观

“主观与客观”是纪录片创作中的另一对无法回避的哲学观念。关于纪

---

① 《多元文化视阈中的纪实影片》，学林出版社，2003 年版，第 287 页。

② 转引《多元文化视阈中的纪实影片》，学林出版社，2003 年版，第 289 页。

③ 转引自《多元文化视阈中的纪实影片》，学林出版社，2003 年版，第 284 页。

录片的主观与客观之争一度成为了世纪之交的一道学术景观。这次讨论主要源于实践派，即广大的纪录片编导们，因为“主观与客观”是纪录片创作无法绕开的根本理念问题，对这一问题的不同理解和回答影响和制约着纪录片创作的整个过程和作品的最终面貌，对其进行比较深入的探讨具有正本清源的意义，所以显得尤为必要。

一、客观之辨

1. 内容层面的客观是一个关于现实的乌托邦

人们通常将客观作为一种优越性和纪实手法如影随形地捆绑在一起。巴赞的纪实电影理论就是建立在“摄影影像本体论”的基础上的。他认为影像“按照严格的决定论自动生成，不用人加以干预，参与创造”，他还进一步论述道：“一切艺术都是以人的参与为基础的，唯独在摄影中，我们有了不让人介入的特权。”电影作为摄影的延伸，自然同样拥有不让人介入的特权。他还认为：“摄影的美学特性在于揭示真实。”而主体的人，往往对客观世界有成见和偏见。只有把人排除出去，客观世界才能真实地呈现出来。摄影机正是这样一种理想的工具。他说：“新现实主义仅仅知道内在性。”他使用“内在性”这一现象学术语，意在把主体“悬置”起来排除出去。[①] 但是，只要把这一理论放之于实践中加以检验就不难发现，巴赞的这一主张不论其愿望是多么良好，它只能是一种影像艺术的乌托邦，而不能应用于创作实践。归根结底，纪录片创作是对客观世界的观察、发现和思考，而创作主体是观察、发现和思考活动的行为主体。有了创作主体的存在，才有纪录片创作过程中的一系列选择，从而在此基础上“将现实的片断组合成有意义的震撼”，（维尔托夫的观点）否则摄像机所记录的就只能是交通监控录像式的东西，而不是纪录片。诚如美国学者诺埃尔·卡罗尔所说：“非虚构电影不可避免地具有选择性……摄影机必然要构图和聚焦，剪辑者必须采纳和舍弃某些东西……电影技术是具有固有的和必然的选择的，所以它必然地会有偏向。可以说倾向成为非虚构电影本身的一部分。”[②]

那种绝对的冷眼旁观的，形而上的纯客观是可望而不可及的。对主体存在的激烈拒斥恰恰正是巴赞纪实理论的硬伤。巴赞于 1948 年去世以后，巴赞曾经为之热情鼓吹的意大利新现实主义电影也于 50 年代初偃旗息鼓。这也从实践上证明了巴赞理论的局限性和片面性。总之，从哲学意义上说，客

---

① 安德烈·巴赞：《什么是电影》，中国电影出版社，第 13 页。

② 林少雄主编：《多元文化视阈中的纪实影片》，学林出版社，2003 版，第 308 页。

观是一个关于现实的神话，即使最严格的纪实作品也不能替代生活本身。一切艺术创作活动从根本上说都是创作者的主观活动，一部纪录片，无论是纪实的还是写意的，都无一例外地暗含着创作者的价值判断和审美选择，因此都具有强烈的主观性。

值得强调的是，对于纪录片的客观性，我们应该从不同的维度来理性地把握，并在此基础上进行富于建设性的理解。简言之，一方面，对于纪实手法在内容和价值立场上的客观性，我们应该清醒地给予否定。纪录片完全意义上的客观真实是不存在的。正如一位纪录片编导感言："以我多年的创作体验来讲，只能说，纪录片的真实，只存在于编导的眼光和良心里。纪录片给出的一个真实世界，只是编导眼中的真实世界和他所理解的这样的一个真实的世界。如果他的眼光不准确，他的理解有误区，甚至，他宁愿表现出一个他所认为的应该是这样的一个世界。那么，这个'真实的世界'还客观吗？它很可能是一个与现实大相径庭甚至完全相反的世界。"[①] 而且，有时候，有些编导出于功利的目的，难免昧着良心造假欺骗观众，欺骗评委。所以纪实手法所呈现的形声一体化的表形结构与现实时空不具有对等关系，影像是已经被中介了的现实而非现实本身，在观众和现实之间，还横亘着创作者、摄像机，因此，影像中被呈现的现实——也就是被摄像机所捕捉到的现实——已经是按照创作者的主观价值加以组织过的了。就连纪实电影理论的倡导者巴赞也承认："同一物体，同一事件能以多种方式来再现，每次再现都会舍弃或保留某些使我们能在屏幕上识别出该物的特征。每次再现都引入一些具有不同程度腐蚀作用的抽象物，使原物难以保持完整……最初的真实被真实的幻觉所替换。"[②] 因此，我们认为，声画同步的、"完整反映生活"的长镜头和纪录片内容的客观真实没有必然的因果关系。

2. 客观是一种表达风格

另一方面，从表达方法上来看，纪实手法所具有的客观风格不容否定。在国家哲学社会科学研究"九五"规划重点项目成果《中国电视论纲》一书中，根据表现形态的不同，纪录片被分为纪实性、写意性、政论性三种。按照这种划分，大致可以认为客观是纪实性纪录片的整体风格，主观则是写意性、政论性纪录片的风格。应该说在现存的纪录片表达方式和技巧中，纪实手法是将电视的纪录本性发挥到可能达到的最高境界的一种创作风格和方法。从根本上说，摄像的纪录功能，是以摄像造型表现手段的摄录性为物质

---

① 王海兵：《纪录片的客观纪录与主观表达》，《西部电视》，2002 年 4 期。

② 《世界电影》，1991 年 4 期，第 48 页。

基础的一种本体功能。它能表现被摄对象的具体性和实在性，并以影像的方式再现它的直观的运动过程。尽管它再现的只是对象的影像形声结构，但却和被摄对象的形声结构十分相似。正如巴赞所说："唯有摄影机拍下的客体影像能够满足潜意识提出的再现原物的需要，它比几可乱真的仿印更真切，因为它就是以这种实物为原型的。"① 因为它能比较完整地、声画一体地纪录过程和细节，所以具有一种符合人们日常生活经验的逼真性。

纪实性纪录片的客观风格还承载了一种开放和民主的传播意识，在纪实性纪录片里，创作者以"隐形人"的方式存在，他严格地遵守着只呈现事实，不提供意见的准则（准确地说，创作者并非没提供意见，而只不过提供的是无形的意见而已）。用叙事学的术语来阐述，纪实性纪录片的创作者在整个影像叙事中扮演的是缺席的叙事者的角色。让观众自己去得出自己的结论是纪实性纪录片的叙事策略，因此它迥异于居高临下的宣传教育，具有平民性和亲切感，它通过熟悉的生活陌生化的手法，造成了一种间离效果，让人们从习以为常的生活中发现普遍的人性之美，让人类反观自身，反观自己的生存状态和生命的价值，反思个体生命的生与死，反思人与自然的关系，反思种族的发展和人类文明的进程……

二、主观之辨

1. 主观性的合法性

纪录片之所以能以一种影视精英文化的身份而迥异于喧嚣浮华的大众文化，在很大程度上是凭借其深刻的思想内涵。荷兰的纪录片先锋伊文思对此有精辟的论述："纪录片不能虚构，但要想象。"大凡优秀的纪录片，往往都承载着睿智的思维品格和浓重的哲学意识。诸如"思想内涵"、"思维品格"、"哲学意识"都是纪录片浓烈的主观性的体现，否定纪录片的主观性必然谈不上纪录片的"思想内涵"和"哲学意识"。且不说约翰·格里尔逊的"创造性地处理现实"和吉加·维尔托夫所主张的"将现实的片断组合成有意义的震撼"，即使是在最严格的纪实性作品里，也处处渗透着主观的痕迹。从题材的选择，景别的选择，到叙事策略和表达方式的选择，在这一系列的选择中，都贯穿着创作主体的道德立场、价值判断、审美选择和主观倾向，这一切都具有强烈的主观性。从这个意义上说，主观性是纪录片的普遍特性。时至今日，反对和否认纪录片的主观性的声音已经式微，已经很少有人否认纪录片的主观性。

---

① 《世界电影》，1981年6期，第10页。

2. 两种不同的主观表达

在承认主观性是纪录片的普遍特性的同时，我们也要看到纪实性纪录片与写意性、政论性纪录片在表达主观性时的明显差别。总的来说，他们的主要区别在于前者表达的是一种隐性、内敛的主观性，而后者表达的是一种显性的、张扬的主观性。在纪实性纪录片里，记录者要严格遵循用事实说话的原则，主观意念被深埋于对题材、镜头、拍摄角度、剪辑手法等一系列的选择之中，一般不允许利用解说词进行直接的主观抒情，解说词在整个声画语言系统中处于很次要的地位，通常只是在作必要的背景交代和情节过渡时才会用到解说词，解说词的配音要求用平实的语调。总之，在纪实性作品里，主观意念被隐藏起来，创作者也是一种“缺席的在场”，即记录者是始终躲在摄像机的后面的。这种表现形态的优点是具有一种客观风格，使观众感到平实、真实、亲切，缺点是若主题隐藏掌控得不好，容易让人觉得没有主题。而在写意性、政论性纪录片里，解说词是声画语言中的一种主导性的表意元素，解说词占据着非常重要的地位，一篇解说词往往就是一篇文采飞扬的散文或者辞藻华丽的政论文，画面则退居次要地位。其次，在政论性、写意性纪录片中，渲染情绪的音乐和表现蒙太奇等影视修辞手法的运用受到格外的重视。当然，这类纪录片的主观表现的主要特点就是直抒胸臆，作者的主观意念表露无遗。但是这类纪录片擅长表达画面难以表达的抽象的概念，缺点是容易陷入滥情和说教的泥淖。当然表意性纪录片中也不乏精品，《西藏的诱惑》就是一部相当成功的写意性作品。总之，纪实性、写意性、政论性纪录片各有其长短，他们各有自己擅长的题材范围，而且不同的创作者也对这些不同的表现形态有自己不同的偏好。

三、主观的边界之争

对于纪录片可以在多大程度上表达主观性和以何种方式表达主观性，即纪录片表达主观性的空间到底有多大？它的最后边界是什么？人们对于这个问题的理解，还有很大的分歧，甚至可以说存在着激烈的争论。《英与白》的获奖引发的激烈论争就是一个最具代表性的例证。此次论争的声浪之大、持续时间之长、波及范围之广十分引人注目。因此对于探索纪录片主观性的边界具有很强的标本意义。在此特别对其作简要的个案分析。

2001 年四川国际电视节，张以庆的电视纪录片《英与白》一举夺得最佳长纪录片奖、最佳创意奖、最佳导演奖、最佳音效奖这四项大奖，并获得非常高的整体评价。由于评委中只有两位中国评委，其余全是国际评委，所以可以说《英与白》获得了国际认可。因为《英与白》的获奖对客观纪实的

纪录片创作理念不啻是一次彻底的颠覆和解构，所以该片的问世及获奖所引发的超强反弹可以说是情理之中的事情。

《英与白》讲述了这样一个故事：武汉杂技团狭窄的小院是英与白的家，英是世界上仅存的一只被驯化可上台表演的熊猫，也是唯一和人居住在一起的熊猫。白是一位有着一半意大利血统的女驯兽师，她和英组成家庭已经14年了。片中还有一个重要的角色——一台不断提供着外界信息的电视机。一只熊猫，一个人，一台电视机就构成了一个生活存在。这个存在作为一个载体承载了一些对生活现象背后的思考。

《英与白》引发了一系列争论。

正方的观点：作为中国电视界公开倡导纪录片主观性的代表性人物，张以庆说："我一向坚持纪录片是一种非常个人化、私人化的东西。它是作者个人描述和解释世界的一种方式。"又说："你要纪录'纯粹'的'客观'的现实，但却无法把自己排除掉，更不用说后期的剪辑过程。所谓'客观'便成了自欺欺人的说词。"还说："我就是要用暗示、对比、强化等手段，表达我所要表达的东西。"

反方观点：学者吕新雨批评说："在《英与白》中，我看到的是导演用自己的立场'绑架'了被拍摄者的立场，并且刻意混淆了这种区别。"又有人批评道："纪录片《英与白》再一次生动地演绎了张以庆先生的'主观式'的创作理念。这部片子与其说是拍出来的，不如说是编出来的，'想'出来的，是一个理性化的观点逐步被印证、阐述的过程。"他指出在《英与白》中，"纪录片赖以生存的'过程'和'现场'成了呼之即来、挥之即去的'随意物'，'英和白'似乎也成了某种观念的符号。而由时空或者说由过程、现场构成的事实不是任意拿捏的面团，它有其内在的客观规定性。记录者应当尊重事实，记录事实，而不能以自己的需要改造事实。虚构是一种改造，鱼目混珠式的局部、细节的虚构是纪录片创作所不能允许的。如果跨过了这一步则意味着纪录片的消亡。"他还说："现象学要求创作者倾听、尊重'现象'，丢弃和关闭以往主观性的'经验'，不要预先设置条条框框。纪录片一般是冷静、客观地纪录，展示场面，让事实说话，在过程中揭示意义，给人以感染和启示，而不必要用活生生的生活来论证思想、观念，赋予所谓的意义。如何表达意义，现象学方法确实给予我们以全新的理念和视野。"① 还有人批评道，张以庆创作思维已经逼近了纪录片赖以生存，观众赖以信任的心理指标和可接受的下限，彰显出其创作主体价值选择趋向主观的异化样态。

---

① 洪国舫：《纪录片的主观干预——与张以庆商榷》，《电视研究》，2002年2期。

以上就是众多关于《英与白》的批评的声音中间的一些有代表性的意见。我们以为，一方面，纪录片创作应该提倡百花齐放、百家争鸣，而不能罢黜百家、将纪实性纪录片定于一尊，这样才有利于中国纪录片百花齐放的多元化发展。应当说，纪录者的“主观干预”难以避免，它总是伴随着整个创作过程，纪录片所展示的也总是记录者眼中的世界，是经过“过滤”的世界。另一方面，由于纪录片这一艺术形式的特殊本质规定性不容忽视，承认纪录片具有主观性绝不意味着纪录片可以随便撒谎和说教。记录者的主观干预应当具有边界。逾越了边界线，纪录片也就不成其为纪录片了。例如，真实性是纪录片最核心的本质，所以，创作者在表达自己的立场的时候，有必要把主观意念的建构方式告诉观众，告知观众：我的结论是这样得出来的，你同意吗？要把作者的立场和被拍摄者的立场分开，不能将二者混淆起来。至少让观众明白哪些情绪是被拍摄者的情感的自然流露，哪些是创作者的个人冥想，哪些画面是拍摄者自己“意识的流动”等等，公开把片中的一切都说明白、说清楚。从此意义上说，这种表达仍然是纪录片。因为不管是“幻觉”、“回忆”，还是对历史完全的“搬演”，它都是在用真人讲述真人的故事，因而，它并没有欺骗观众，它曾经是现实的一部分。

第三节　再现与表现

在纪录片理论中，再现与表现是对应于客观与主观的一对哲学命题。纪录片在本质上是表现还是再现？纪录片能否表现？如果可以，纪录片的表现与故事片的表现的差异在哪里？上述问题曾在上世纪 90 年代引发了激烈的论争。

一、争论的缘起

执著而顽强地进行表现的纪录片编导刘郎成为了再现与表现之争的中心人物。刘郎的电视纪录片，多以写意为主，“写意”构成了刘郎电视纪实作品的独特风格。他的代表作品《西藏的诱惑》、《天驹》、《江南》、《苏园六记》，都以写意为主。刘郎说：“风格依然是写意。写意式的电视片，这几年争议较多，但我还是矢志不渝。”[1]“我历来对‘纪录’一词很排拒，虽然我

---

① 刘郎：《昆仑写意——电视艺术组片〈上下五千年〉》，载《青海日报》，1993 年 10 月 8 日。

们可能还要继续拍下去。”[①] “国人有一种习惯，喜欢厚此薄彼。纪录型一火，大家都来赶热闹，致使创意型纪录片门前冷落鞍马稀。”[②] 对刘郎的作品持批评态度的人很多，1992 年，电视理论家路海波批评道：“《西藏的诱惑》恐怕反映我们的纪录片观念存在严重问题。”又说：“《天驹》更趋于个人冥想，更倚仗解说词，同时画面内容更加空泛。”[③] 著名电视纪录片创作者康健宁也曾著文，激烈地抨击刘郎的创作风格：“在屏幕叫得最响的《西藏的诱惑》，它被同行看得如醉如痴，我却不以为然，所以拍《闯江湖》时，我和合作者说，应该抵抗一下这种腐朽气息。它被抬到一种很高的位置上，已经成为学院的经典，电视编导们的参考，一窝蜂地效仿……我对这种东西，深恶痛绝。”[④]

这种争论是与特定的历史语境分不开的。在意识形态至上的电视观念长期垄断电视创作的时代，人们对专题片居高临下的说教已经十分反感，对那种主题先行的政治化的叙事方式也非常厌烦。在这样的背景下，《望长城》的出现着实让中国观众领略了一次久违的感动，该片所奉行的纪实手法更是给当时陈旧的纪录片创作观念带来了颠覆性的冲击，北广教授朱羽君称之为“屏幕上的革命”。可以说，当时的中国纪录片人对客观纪实有着一种“久旱逢甘霖”的热情，“跟随，跟随，再跟随”成了当时在纪录片创作中非常时尚的口号，客观再现受到了普遍的效仿。中国百姓是从电视片《望长城》才开始认知并接纳了记录真实时空、真实声画、真实生活的影视样式，并将这种样式区别于六七十年代电影院里播放的“新闻纪录片”。也正是从《望长城》开始，中国电视业内人士及专家学者对什么是纪录片、什么是专题片、纪录片和专题片，能否等同有了争议。一批电视新人为弘扬纪录片的真实性，举起跟踪记录、客观再现的旗帜，用长镜头、无技巧剪辑、无音乐、无解说等等能表现客观纪录生活的方式，反叛以往主题先行、刻意说教、画面配音乐加解说词的专题片。由此，曾经被禁锢的思想似乎开启了一道新门，曾经被固化了的影视样式被突破。一时间，令中国观众耳目一新的展示中国普通人生活的节目成为电视上的热点。一些电视台也相继开办纪实栏目、纪录片栏目。为了表现绝对的客观、真实，有的电视台还尝试把摄像机交给观

---

① 刘郎：《飘散的流云——致杨宏并兼作〈流云〉的编导阐述》，载《秋泊江南》，中国摄影出版社，2001 年版。

② 刘郎：《依样画葫芦——创意性电视片笔记》，载《秋泊江南》。

③ 路海波：《从昨天到今天——谈谈纪录片及中国纪录片的发展》，《中国广播电视学刊》，1992 年 4 期。

④ 康健宁：《我是怎么拍纪录片的》，载《纪录手册》，1996 年 7 期。

众，拍摄他们熟悉的生活。但也就在这些对主观、说教、虚假的纠正中，走入了矫枉过正的误区——把跟踪记录生活片段、展示日常生活情景等同于纪录片。一时间，许多纪录片只不过是无思想、无主题的画面堆积，拖沓、冗长成了纪录片的通病。在一段时期内，对客观纪实手法的盲目追捧、肤浅理解和拙劣效仿在很大程度上误导了我国的纪录片创作，纪录片创作一度出现了简单化、肤浅化和非审美化的倾向。一时间，客观再现俨然被看成纪实手法所追求的至高无上的境界，当它颠覆了说教式专题片的中心地位以后，自己取而代之成为了新的中心；当它打破了此前的陈旧模式以后，自己也渐渐陷入了新的模式化的窠臼。很多纪录片人羞于或者不敢谈纪录片的表现，似乎纪录片是不能表现的，一说表现，就意味着纪录片的消亡，而且这样的观念至今仍余音不绝。

二、再现之辨

1. 纪录及纪录片的本意

在汉语言里，“记录”与“纪录”原本同意。《辞海》中将“纪录”等同于“记录”，即对事实的记载。两词既然相通，应该能够在同状态下互换，其实不然。若将记载人物、事件事实的影视“纪录片”写为“记录片”，将人物传记为中心的史书体裁“纪传体”写为“记传体”，将记载历史事件的史书体裁“纪事本末体”写为“记事本末体”，即使不贻笑大方，至少也会被看做是写了错别字。“记”与“纪”有诸多不同。“记”多用做动词：记账、记录、记功等等，似乎偏重具体动作；而“纪”的原意是理出散乱的头绪，后来延伸出整理、道、纲等含意，更侧重有序的概念。英文 documentary 被翻译为“纪录片”。用“纪录”而不是“记录”，或多或少表明国人对“纪录片”的认识从一开始就不等同于单纯的记录，即纪录片绝不是用胶片、磁带记录人们原始的生活场景，它一定是通过记录者的思维活动发现、选择、采访、结构而创作出的艺术样式。在概念上，纪录涵盖了整理择取、讲道叙纲，也就是有主题、有阐释、有选择、非虚构地讲述生活中的真实。它不是被动地、机械地记录动作，而是受制作者的主观意图、审美情趣、道德标准、知识结构、文化视野等因素控制的一种创作活动。

2. 客观再现：与纪录片的本质无关

一切社会活动和艺术创作，因为有了人的参与，就不可避免地熔铸了主体的价值取向或审美选择。在这一点上，纪录片创作和新闻采访、报道具有很大的可比性。在西方，新闻采访有一个基本的原则，那就是“只提供事实，不提供意见”。但即使这样，新闻采访和新闻报道也并不是，也不可能

是对事件的纯客观报道，它不可能实现对报道对象的严格意义上的客观再现。例如，世界第一女记者法拉奇在谈到人物访谈的经验时说："我在采访这些政治人物时，不是把自己当作对所见所闻毫无感情的一部录音机……我感到自己应该有个立场，事实上我总是根据具体的是非标准选择自己的立场。"① 由此可见，连声称"不偏不倚、中立、客观"的新闻报道尚且承认报道者的主观的价值取向，作为兼具新闻性和艺术性的纪录片，就更应该直面作品的主观性，承认创作者主观表现的合法性。一部纪录片之所以是纪录片，恰恰是因为作品里包含了作者的艺术情思，熔铸了作者对生活的敏锐观察和深刻洞见。反之，排斥表现的纯粹再现只能意味着纪录片的消亡，比如十字路口的交通监视摄像机自动拍下的声画素材，就不能称之为纪录片，而只称得上一种影像资料。

艺术创作手段是创作者审美体验的物化方式，创作目的则是艺术家所追求的审美理想，纪录片创作亦同此理。质言之，所谓的"再现"——客观纪实——只是纪录片的创作手段，而纪录片创作的真正目的是为了表现，即为了传达作者的审美理想。如果说纪录片基本的表达方式是"用事实说话"，那么，"用事实"只是手段，"说话"才是纪录的终极目的和重心之所在。回溯世界电影史可以发现，无思想无主题的再现恰恰是影像艺术刚刚萌芽时的原初形态。电影诞生不久，卢米埃尔曾在世界各地巡回放映并引起过轰动的活动影像就衰败了。有学者把卢米埃尔活动电影的诞生到衰败划为纪录片的起步阶段。在这一阶段中，观众经历了从对银幕上活动影像的无比好奇到对单调记录现实的厌倦的心理变化。人们不满足于看卢米埃尔的摄影技师记录在胶片上的马车、士兵、舞蹈，不满足银幕上对现实生活枯燥无味的重复。同样，当中国百姓从电视屏幕上看到质朴的平常人，自然会感到新鲜、贴近，然而那一阵的新鲜过后，不会再乐意从屏幕上"窥视"邻里生活。把百姓身边的人和事记录下，从传播媒体上再现出来，令人好奇的只是其形式的转换。当这种形式不再新鲜又缺少新的内容时，观众感到乏味就在所难免。纪录片如果为记录而记录，走不出它起步时的樊篱，将不会进入真正的创作。

当然，我们反对的只是排斥创作者的创作意念和审美情思的纯客观的再现，而不是对再现现实时空的纪实手法的否定。相反，纪录片创作一般都要求声画素材的非虚构性。纪录片创作的逻辑起点是现实和理念二者之间的矛盾。换言之，因为纪录片创作的手段在很大程度上被限定在"纪实"的范围

① 《法拉奇谈人物采访》，《中外记者经验谈》，人民大学出版社，1983 年版，第 538 页。

之内，所以在纪录片的创作中，一方面要依赖于现实生活所提供的材料，真实地记录现实；另一方面还要避免对现实的过分依附，努力去传达审美体验。但是在这个矛盾面前，一些创作者为了纪实而纪实，将创作手段等同于创作目的，出现了主体意识的逃遁。创作上表现为缺乏艺术思维，缺乏艺术创作必需的审美感受；作品则表现为忽视人文关注。因此，如何在"再现"和表现之间建立一种平衡，则取决于创作者的艺术修养和创作水平。

3. 客观再现：被误读的神话

纪录片永远不能等同于被记录的生活。首先，从技术层面来看，纪录片只是记录在光盘或磁带上的一串由 1 和 0 排列组合成的数据信号。它提供给我们的不是现实本身，而是关于现实的一种幻觉。加之摄像机在记录的时候，由于镜头的视野的局限和记录的时间的局限，摄像机不可能在时间上不间断地、在空间上全方位地、完整地记录一个对象。所以，从现实时空的无限性和荧屏时空的有限性的矛盾来看，纪录片要追求客观再现是不可能的。其次，拍摄纪录片是一种物化创作者的审美体验的过程，在这个过程中，创作者必然地要根据自己的价值取向和审美理想进行一系列地选择，从题材的选择、素材的选择、景别的选择、叙事策略的选择、到剪辑手法的选择，通过这些选择，创作者已经把自己的审美理想和主观意念熔铸进了作品里，纪录片呈现给观众的只是创作者眼中的现实，或者他想要呈现给观众的那部分现实，甚至有可能是创作者觉得应当如此的那种现实。总之，纪录片不可能做到客观再现，能够客观再现的也不再是纪录片。

三、表现之辨

1. 表现：纪录片不可或缺的元素

纪录片既然不是纯记录和客观再现的代名词，在记录之外必然有着不可或缺的构成因素——创作者的主观表现。我们应该意识到，纪录片的创作目的远不止再现现实，纪实只是一种方法和风格，纪录片创作的真正目的是创作者借助可视形象寄托自己的情感，并以此去震撼观众的心灵，是创作者通过对客体的观照，实现与观众的情感交流。就连最推崇再现物质现实的巴赞也说："在如实再现某种东西时，如果不能在抽象的意义上使它的含义更加丰富，那就是多此一举。"[①] 纪录片从雏形期"活动电影"的纯纪录中脱胎之后，没有停止过对创作的探索，而创作的目的始终没有离开再现与表现生活。一代代为纪录片献身的人们，为寻找"真实电影"的再现和表现语言，

① 《世界电影》，1991 年 4 期，第 48 页。

历经曲折：或为强调再现真实使片子成为景观资料，如人类学者的田园调查报告；或为了突出表现，走向唯美、唯宣传功用。

经过近一个世纪的摸索，纪录片作为影视作品中一种独立的非虚构艺术样式的地位已经确立，但人们对它的创作、表现手法仍然争论不休。这是在其他艺术创作中少有的现象。纪录片所具有的真实品性妨碍了人们对他其他品性的认同。通常情况是，一部片子有记录而没有贴切的表现，不会被认为只是素材、资料的堆砌；如果多了表意画面、解说、音乐、特技等表现手法，却马上遭到质疑。20 世纪 90 年代的中国，也许是深深受害于“假、大、空”宣传模式，一些人讲到表现，讲到解说、音乐，就会联想到那些说教的专题片，致使记录生活自然流程、隐藏主题、长镜头、不要蒙太奇、不要解说、不要音乐一度成为纪录片创作的高水准。无可否认，艺术创作的最高境界是回归“自然”。这种“自然”是经过创作磨砺而至顶峰的。纪录片既然需要创作，它尊崇的真实应该是“再现”与表现共同铸造的作品的真实。人们回避对纪录片多种表现手法的承认和探寻，只能导致纪录片发展缓慢并走入误区。

我们不妨把纪录片创作中的“再现”和表现的关系理解为手段和目的的关系，二者相辅相成，共同构建纪录片独特的艺术品格。纪录片是一种非虚构的艺术表现，“非虚构”和“艺术表现”是它的两面性。一方面，纪录片要追求一种无假定意义的事实真实，如果脱离了对现实的忠实记录，完全抛弃素材的非虚构性和非假定性，片面否定“再现”，主张所谓的“现实为主题服务”，就会从根本上逾越纪录片的本质规定性——真实性；另一方面，如果片面排斥纪录片的主体介入，否定作者在创作中的表现，仅仅客观再现的作品就会成为没有灵魂的行尸走肉，摄像机就会取代创作者成为纪录片创作活动的中心，创作者就会沦为摄像机的奴隶，艺术家就沦为了只会操作机器的工匠。拍出的作品就不再是纪录片，而是新闻报道甚至是无意义的影像垃圾。显然，这两种倾向都是对纪录片艺术的伤害，是纪录片创作所不能容忍的。

2. 表现：戴着镣铐跳舞

纵观世界纪录片的发展历程，它经历过的兴盛、衰落、崛起、辉煌，无不围绕着对再现和表现的选择。从“活动电影”、“电影眼睛”到“真实电影”、“个人追述”，纪录片总是摇摆在再现和表现之间。每当它从一个极端走入另一个极端，就会被观众、被时代否定；每当人们认真反思，构建新的样式，就能推动它的发展。所以对纪录片创作中的主观表现的边界的清晰认知就显得至关重要。

纪录片创作中的表现和故事片中的表现的差别是毋庸置疑的，但这种差别具体是什么呢？尽管纪录片的内涵始终变动不居，但是“真实是纪录片的生命”，“真实性是纪录片赖以存在的美学基础”可以说是人们普遍接受的命题。有的人将真实性视为纪录片主观表现的边界。但真实性其实是一个含义非常丰富的概念，它可以进一步细分出不同的种类。比如任何现实主义的艺术作品都讲究真实性。美术讲求造型、形体的正确透视比，小说讲求时代感和环境、细节的真实；电影要求既要有心理的可信性，又要有视觉的可信性；“生活真实”和“艺术真实”从来就是文艺评论家争论不休的问题。高尔基曾经说，从客观现实的总体中抽出它的基本意义，并用形象体现出来——这样我们就有了现实主义。由此可见，现实主义追求的是本质真实；而对于意识流方法来说，真实的具体内容就是对于生活的各种瞬间印象的固定化、永恒化。换言之，意识流方法追求的是心理真实、主观真实。因此有人把意识流方法叫做心理现实主义。

那么纪录片的真实性的特征是什么呢？它首先是指纪录片所表现的银幕真实与被表现的生活真实存在着一种对应关系，这种真实性是一种内容上无假定意义的事实真实。纪录片的真实性是建构在表象真实与本质真实有机统一的基础之上的，这一点就构成了纪录片主观表现的最后边界。正因为如此，纪录片创作通常会强调声画素材的非虚构性，强调创作者要尊重客观现实的存在和发展方式，不人为地通过技巧为它创造引申意义，画面本来的内容就是客观现实具体情境的再现。真实的人物，真实的环境，真实的活动过程都以它固有的逻辑发展着。创作者只是从观察者的角度去识别它，但是识别是主动的，识别就是发现，就是在尊重客观事实的原则下的选择和组织。正如纪录片大师弗拉哈迪所说：“必须以人类的眼光观察事物，而不是以昆虫的眼光。”纪录片也追求情节化、故事化的叙事策略，但是纪录片的情节，由于它特殊的表现对象和表现方法，与故事片的情节也有所不同。故事片的情节是人物性格发展的历史，而纪录片的情节是生活矛盾产生和解决的反映。因此，它常常是简单的，局部相对完整的，具有某种冲突因素的生活内容。

第四节　虚构与原生态

一般说来，声画素材的非虚构性被认为是纪录片得以存在的原因，更有

学者将其视为纪录片创作的最后防线。换言之，这种观点认为纪录片不可以使用搬演，使用了搬演，纪录片也就不再是纪录片。从理论上讲，这似乎是站得住脚的，但是，在创作实践中，这种观点并不能解释复杂多变的纪录片现象。这就需要我们从理论上弄清楚，在纪录片创作中，搬演的必要性和可能性何在？搬演的边界是什么？

一、纪录片的搬演

自路易·卢米埃尔发明活动电影机起，纪录片创作者们就从来也没有停止过记录现实生活，再现重大事件的努力。但是在早期，由于技术条件的限制，笨重的摄像机、低感光度的胶片使创作者难以捕捉到原生态的画面，人们记录生活的方式和可能性受到了限制。因此，作为对技术手段缺陷的弥补和妥协，搬演的表现手法曾一度十分盛行。为了表现一些人们关心的重大事件，拍摄者们有时不得不采用虚构的方法去“再构成”。在一部曾经令人难忘的表现 1906 年旧金山大地震现场的影片中，地震这一事件发生过程是在桌上用模型特技拍摄的。英国制片人詹姆斯·威廉逊在他家的后院拍摄了《中国教会被袭击》。在他拍摄的《俄日国境警备队的冲突》中，士兵的扮演者向固定的摄影机冲上来又退下去，横七竖八地倒在地上，为了便于辨认，俄国兵和日本兵分别穿上白色和黑色的衣服。由于大量使用搬演，早期的纪录片成为了一种不可相信的东西。但是后来随着技术的进步，轻便摄影机的出现，声音采录设备的出现甚至 ENG（electric news gathering 即电子新闻采集系统）的普遍使用，冷眼旁观式的、不干涉对象的贴近观察记录，甚至偷拍、抢拍渐渐成为可能，很多的内容都可以用正在进行时的时态记录下来，相应的，在纪录片中使用搬演的情况渐渐减少。

但是，技术的进步并没有完全解决纪录片创作中的老问题，在一些历史、文化、科技类题材纪录片的创作中，对于一些已经逝去的时空或者人类的生活经验无法触及的宏观世界和微观世界，创作者仍然不具有获取原生态的声画素材的可能性。比如要表现遥远的太空世界的奥秘和星球运动，或者要描述微观世界的原子运动，或者讲述发生在过去的事件但是又没有相关的原生态影像素材时，创作者常常会面临这样的尴尬：如果仅仅使用一些权威专家和当事人的冗长的讲述、访谈来结构纪录片，就完全成了只有声音的“电视广播”，不能发挥电视传播声画并茂的媒介特点和优势。这样就大大降低了纪录片的可视性，而且对于一些比较抽象复杂的内容，只通过声音语言还难以达到直观简洁的传播效果。所以，作为创作者追求完美的电视化表达与手段局限之间矛盾的产物，搬演仍然有继续存在的必要性。在 20 世纪 90

年代末，美国学者威廉姆斯勇敢地举起了“新纪录电影”的大旗，大声地鼓吹与呼吁纪录片使用虚构手法的合法性，对传统的纪录片理论造成了一定的冲击（相关内容在本章第一节已有详细介绍，此处不再赘述）。同时，在纪录片创作领域，出现了前所未有的纪录片奇观，《*Discovery*》、《*National Geography*》和中央电视台《探索・发现》拍摄的大量制作精细的科技地理类、历史类纪录片让人耳目一新，与传统的纪录片的曲高和寡的遭遇不同的是，这些纪录片创下了很高的收视率纪录，受到了广大观众尤其是受教育程度较高的白领阶层的热烈追捧。

从最严格的意义上说，搬演是视真实为生命的纪录片所不能容忍和接受的。但是只要回顾一下纪录片的发展历史，我们就能够深切地体会到，在纪录片创作中不加分辨地拒绝搬演，的确是一种简单、武断和不切合实际的想法。作为纪录片的一种拍摄形式，不论是在国内或国外，搬演问题一直是人们争议的话题；然而，这种手法的运用在实践中却经久不衰、屡试不爽。世界公认的第一部纪录片《北方的纳努克》（1922 年），由美国人罗伯特・弗拉哈迪摄制。这部影片在纪录片史上占有重要的地位，堪称典范。《北方的纳努克》的主要内容是反映爱斯基摩人——纳努克一家在北极地区艰难而富有诗意的生活。这是一部无声片，配有简单的字幕，影片的观察准确而细致，一些细节捕捉得十分生动。但是值得注意的是，这部纪录片并不是客观的忠实再现。在弗拉哈迪拍摄纳努克一家人生活的时候，爱斯基摩人已经不穿传统的民族服装，弗拉哈迪费了很大力气才替他们找回了传统服装，甚至是“舞台服饰”。一个 12 尺直径的爱斯基摩雪屋非常狭小，当地人又花了几天时间搭起一座特别大的，只有半边屋顶的冰屋，供拍摄之用，影片中捕捉海象的场面也是精心安排的。纳努克以及他的妻子妮娜和孩子们充当了这部影片的“演员”。弗拉哈迪的另一部作品《亚兰岛人》中捕鱼的人是导演让渔民扮演的，那家渔户也是从几家人之中选人拼凑起来的，而且作为片中的高潮部分——捕鲨鱼的情节完全是导演的，当地人早在半个世纪前就已经不捕鲨鱼了。可是，搬演并没有妨碍《北方的纳努克》成为传世之作，评论家给予它最高的评价：“它是无与伦比的，是其他影片望尘莫及的。在当年或以后几年的电影中，在最优秀影片的总目录中，如果没有它就不能说是完整的。”[①] 果然，在 30 年后的曼海姆电影节上，来自世界各地的纪录电影工作者评选优秀纪录片时，《北方的纳努克》风光依旧，榜上有名。正是凭借此片，弗拉哈迪赢得“纪录片之父”的声誉。20 世纪 30 年代“英国纪录片运

---

① 〔美〕埃里克・巴尔诺：《世界纪录电影史》，中国电影出版社，第 39 页。

动”的中坚人物哈莱·瓦特和巴锡尔·瑞特的名作《夜邮》（1936年），是一部以表现英国邮政工人的熟练技术及其工作重要性为主题的纪录片，其中邮车上工人分拣信件的场面也是搭上布景摆拍的。距离我们比较近且有广泛影响的采用搬演手法的纪录片有弗朗西斯·洁拉德拍摄的《紫禁城》。该片用搬演手法，用绘画实物以及照片，为观众描述了一个活灵活现的紫禁城。该片从始至终依靠表演和解说词向观众讲述清朝的历史。其中编导请了一些演员扮演皇帝、嫔妃、太监、宫女，穿梭于故宫的高墙深院之中，以形象化的表演给故宫单调、空旷的画面增添一些生活气息。

《失落的文明》中导演大量采用了人工置景与演员扮演来再现当年的情景，不但营造了远离今天的可视性极强的时空，而且充满了古老文明的氛围。迄今为止，观众或专家对《失落的文明》的这种拍摄方法并无异议，相反，对其赞扬之人却为数众多。上述纪录片现象是对视声画素材的非虚构性为纪录片的最后边界的观点的严峻的挑战和置疑，使我们不得不重新思考：纪录片到底能否搬演？

二、纪录片搬演的可能性

搬演是否与纪录片的本质规定性构成根本的冲突和对立呢？严格地说，纪录片以声画同步地记录真实时空里发生的真人真事为主要创作手段，对此，美国纪录电影史学家埃里克·巴尔诺有深刻的理解，他认为，对于纪录片工作者来说，发现比发明更有意义，与制作故事片的艺术家不同，他们避免发明创造，而是通过选择和组织自己的发现表达自己。更为重要的是，巴尔诺还一针见血地指出了问题的另一面：“纪录电影工作者在否认发明创造的同时，实际上也束缚了自己的手脚。”[①] 实践证明，强调非虚构的纪实手法缺乏历史的参照和深度，缺乏历史参照和深度的真实只能是肤浅的真实。20世纪末美国学者威廉姆斯率先提出的“新纪录电影”理论，从根本上冲决了纪录片不能搬演的樊篱，因为积极主张搬演和虚构而被称为“反真实电影”或“新真实电影”。

从本体论上分析，电视既有技术本体，也有艺术本体，纪录片亦是如此。从技术本体的角度讲，视听兼备的双通道迅即传播是电视传播的特征和特长；从艺术本体的角度讲，电视是一门综合艺术，是文学、舞蹈、音乐、戏剧、绘画等多种艺术形式的综合。如前所述，对于一些无法获取原生态声画素材的题材，如果坚决地拒绝搬演，就会因为无法发挥电视的特长而削弱

① 转引自林少雄主编：《多元文化视阈中的纪实影片》，学林出版社，2003年版，第291页。

纪录片的艺术表现力，使电视这一媒介的诸多高新技术潜力无法发挥。在很多创作实践中，编导们的通常做法是大量使用权威专家的访谈、当事人的陈述来结构纪录片。这种主要通过声音语言来结构过去时空的手法，在 20 世纪 90 年代以来得到了广泛并且比较成功的运用。但同时，在纪录片创作中，越来越多的成功运用搬演的实例，让我们不能不注意到另一种令人振奋的可能性。中国纪录片创作者逐渐意识到，在某些情况下，在纪录片创作中搬演是可能的，甚至是必要的。只要运用得当，搬演不但不会破坏纪录片的真实性，而且可以充分发挥电视的本体优势，增强纪录片的艺术表现力。在纪录片创作中突破搬演禁区的意义重大，首先，搬演手法的运用大大拓宽了纪录片的题材领域，极大地扩展了人类探索时空的广度和深度，使纪录片的认知功能得到进一步加强，越来越成为人类认识过去与未来、微观世界和宏观世界的重要手段，增进了人们探索广阔宇宙以及人类生存意义的兴趣。其次，搬演手法丰富了纪录片的表现手法，凡是有利于揭示事物真实的手法都可以拿来为我所用，而数字技术、三维动画等当代高新科技则为它提供了强劲的技术支持。例如，美国“新纪录电影”的代表人物莫里斯甚至在《时间简史》中，将科幻电影的因素引入了纪录电影的创作。

关于搬演和纪录片真实性的关系，过去人们有一种笼统而模糊的认识，认为只要搬演，就是假的，就是在虚构，就会必然地颠覆纪录片的真实性，因此只要搬演，纪录片就不是纪录片，而蜕变成了故事片。其实，这种关于真实性的理解是保守和封闭的，搬演并没有违背纪录片的基本“理念”。因为，它至少告诉观众哪些画面是真实的，而哪些画面是虚构的；哪些画面是扮演的，哪些画面是拍摄者自己“意识的流动”等等，公开把片中的一切都说明白、说清楚。从此意义上说，这种类型仍然是纪录片。因为不管是“幻觉”、“回忆”，还是对历史完全的“搬演”，它都是在用真人讲述真人的故事，因而，它并没有欺骗观众，这些故事曾经是现实的一部分。比如说，纪录片《北方的纳努克》和《失落的文明》，并没有违背纪录片的真实性原则，因为那些镜头确实是在曾经真实的空间和时间里发生过的真人真事。观众能够在观看过程中理解作者的意图，不会因为这些表演手法而对整部影片的真实性产生怀疑。

三、纪录片搬演的原则

尽管搬演并不是洪水猛兽，但它也绝不是可以随便乱贴的万能膏药。在大多数情况下，在纪录片创作中坚持声画素材的原生态和非虚构性，仍然具有非常重要的理论意义和现实意义。说到底，搬演只是创作者的一种不得已

而为之的无奈选择，它绝不应该成为投机取巧者追求功利的幌子。这种警惕并非杞人忧天，现在出现的越来越多的对“虚构和非虚构”、“创作”与“纪录”界限的任意模糊，已经超越了我们对纪录片理论问题的探讨，而成为一个道德问题。所以，对搬演的宽容绝不意味着就可以放弃对滥用搬演倾向的警惕和纠正。总的来说，在纪录片创作中使用搬演应该遵循以下原则：

首先，说到底，搬演毕竟是一种不得已的选择。在拥有相关资料的情况下，能够不用搬演应尽量不用搬演，切勿把搬演当成是一种投机和讨巧的捷径。在此我们不妨提供一个反例。《斯考特在南极》是一部拍摄于1947—1948年的英国纪录电影，该片描述了1911—1912年斯考特船长的一次悲壮的探险经历。在这次探险中，探险队员全部罹难，其中3个人死在了成功抵达南极后的归途中。从技术层面来看，该片无可挑剔。巴赞在批评该片时也承认：“就影片拍摄的年代而言，这还是一部彩色片杰作。摄影棚中搭设的各种模型确实显示出高超的制造特技和模拟实物的水平。”但是由于该片放弃了斯考特和他的四个伙伴所遗留下来的珍贵的原生态的电影资料和照片，而完全使用了搬演的手法，最后受到了观众和评论家的尖锐批评。巴赞批评道：“英国为斯考特船长感到自豪，希望颂扬他的功绩，这是可以理解的。但是，我以为，比拍摄《斯考特在南极》这部影片更令人生厌、更荒诞无稽的做法恐怕为数寥寥……这部影片耗资之巨几乎抵得上远征南极的费用，简直是劳民伤财。”“在斯考特和他的四个伙伴的遗物中找到的、他们在南极拍下的照片就远比弗朗的那部彩色故事片激动人心。”“倘若我是夏尔·弗朗，至少我要竭力设法把邦丁拍摄的一些镜头放进我的影片中。这纯属安排剧情的问题，影片中添入这些不加修饰的、客观的真实，也许能够获得现在根本无法希冀的旨趣。”① 根据大量的创作实践所取得的经验，一般认为纪录片创作中对搬演手法的使用应遵循以下原则：

首先，在纪录片中，搬演程度有轻有重，孰轻孰重取决于题材的不同，以及对纪录片概念理解的不同。根据NHK对日本纪录片制作者、导演、研究者的调查，搬演的容许度可从小到大分成几类：第一类，不包含一切戏剧化的虚构，不使用任何导演手法；第二类，应尽量避免再现和设计；第三类，事实并不总能体现真实，可由制作者判断是否需要在事实基础上使用搬演手段，场景可以进行设计和再现，不需用流水账式的说明和编辑；第四类，在时间或气象条件等原因使拍摄无法进行时，可以进行搬演。由此可见，再现和导演是受到严格限制的。所以，在使用搬演手法时，编导对

① 单万里主编：《纪录电影文献》，中国广播电视出版社，2001年5月第1版，第28页。

“度”的把握也是非常重要的。所以，搬演适用的范围是有限的，它并不适用于所有的题材。例如，新闻类纪录片由于和现实的关系更为紧密，它的新闻性大于艺术性，所以它与其他类型纪录片对于真实性的价值判断标准不同。新闻纪录片要求严格遵循“事实是新闻的本源”和“先有事实，后有新闻”的原则。所以一般被视为搬演的禁区。相比之下，历史文化纪录片、理论文献纪录片和科技教育纪录片则较多地使用了搬演、电脑三维动画等表现手法来弥补资料的不足。

其次，搬演的部分必须用字幕、解说词公开说明本段是“再现”、“情境重现”、“故事片资料”等等，将真实地以建构的过程和方式告诉观众以显示作品的严肃性，尤其不能刻意混淆原生态素材和搬演素材的差别，否则就会被视为欺骗观众和评委。如《裸族最后的一个酋长》，影片开头首先通过酋长告诉观众，为了完整记录裸族的生存状态和生活习俗，以便留给子孙后代了解他们祖先早期生活，片中酋长的儿童时期、少年时期、青年时期分别由自己的几个儿子来扮演。这种表现方法，观众是能够接受的。因为一方面它有严格的史料为依据，另一方面在搬演段落出现之前，对观众作了交代。

再次，纪录片创作中的搬演和故事片中的表演区别明显，应该坚持“宜虚不宜实”的原则。通常只是一种写意性地表现气氛和意境，而不是写实性地再现过程和细节，否则往往会弄巧成拙。例如采用“局部蒙太奇”（或曰“细部蒙太奇”，运用主体的局部形象组合来引发观众蒙太奇联想的手法）；“反映法”（以影子来反映主体，或从物上去追踪主体的活动踪迹，以达到“如影随身”、“睹物思人”的效果）“模拟法”（借用某些道具、实物模型演示）以及数字动画技术来传达。大量地创作实践已经有力地证明了这一原则。20 世纪 80 年代大型纪录片《丝绸之路》中表现唐僧师徒四人在火焰山的场景，汉公主下嫁乌孙王的情景就属于这种类型。又如《失落的文明》中也大量采用这种手法。一般情况下，这种画面以含蓄意境取胜，所以，不会给观众带来真实上的错觉，但却能够加强欣赏者对历史传奇的感受。目前，这种方法在国外的纪录片中使用比较多，而且因其独特的表现魅力而受到人们的欢迎。

最后，对搬演的部分应该有一个量的控制。一般情况下，在同一部作品中，搬演、重构部分的比例不能超过纪实的部分；历史题材的纪录片要充分发挥文物、文献、遗址、实物的阐释、佐证作用，扮演、重构只能在借助形象手段来做模拟、借代式的说明方面起作用。

课后习题

一、名词解释

1. 新纪录电影
2. 搬演

二、简答题

1. 请简述巴赞的纪实电影理论。
2. 请辨析纪录片创作的“主观”与“客观”。
3. 纪录片的本质是表现还是再现?

三、论述题

1. 纪实手法有哪五个维度?
2. 如何理解“新纪录电影”对虚构的运用。
3. 请结合实例分析，在纪录片创作中搬演的必要性和可能性，以及使用搬演时需遵守的底线原则。

第八章　纪录片的创新理念

中国电视纪录片创作曾经长期受格里尔逊和所谓的列宁的新闻纪录影片理念的影响，形成解说词加画面的简单化模式，也曾以客观纪录的纪实主义风格取代说教式的主观创作风格。纪实热风行整个电视界若干年，继之而起的是直接电影、真实电影以及自我反射等新的纪录理念，如此发展更迭，使纪录理念不断进步。然而进步是缓慢的，一些陈规旧习的束缚使观念的更新困难重重，要真正实现创作理念与现实社会相应相合，必须破除那些陈规旧习，摸清纪录片创作的基本规律，大胆创新，这也是本章的基本要义所在。

中国电视纪录片发展史告诉我们一个道理，即不论在哪一个时代，优秀的纪录片都具有基本的内涵：题材反映时代主题，把握时代的脉搏和社会心理的变化；表现形式丰富多样，充分展示特定题材独特的魅力；创作模式不断创新，不可盲目模仿他人，陷入拾人牙慧的误区，不同国别不同地域的纪录片要在继承与发扬，兼容并包的基础上实现开拓创新、个性化创作。

第一节　题材选取的时代理念

真实是纪录片的魅力之一，有人将纪录片称作人类生存之镜，人们从纪录片中了解自身的处境和状态，纪录片所记录的中心离不开以人为中心的不断发展变化的社会现实。一般的故事片以情节和形式见长，通过虚构的跌宕起伏的故事情节引人入胜，紧紧抓住观众的注意力，或者以其标新立异的、完美的艺术形式令观众达到审美体验的极致。纪录片属于非虚构节目，具有与故事片截然不同的特质，它最基本的要求就是立足于事实本身。虚构与非虚构在某种程度上形成了故事片与纪录片的分水岭。对于纪录片而言，即便最完美的艺术形式也必须附丽于客观事实才具有生命力，事实对纪录片具有不可替代的价值，对事实的记录是纪录片的根本。离开了事实，再完美的形式都是空谈。事实、内容、题材是纪录片的根本所在。题材的选取决定了纪

录片的基本价值系数。好的题材不仅要有普遍性，还要有现实性。

一部优秀的纪录片应该具有普遍意义。纪录片首先是多棱镜，它能够折射出社会发展的多个侧面。每一个社会的发展都有主流和支流，完全支流的记录是不能客观反映整个社会的发展状况的。要透过纪录片了解整个社会，就要尽量记录具有典型性和普遍意义的代表性的事实。优秀的纪录片，其价值不在于其对社会局部的、片面的勾画，而在于对社会生活的本来面貌的准确再现，特别是对主流生活的认知和把握。其次，纪录片还是重要的文献。所谓文献，是对过去事实的客观、真实、全面地记录，是能被后人所佐证的资料，其价值既在于其全面、真实，又在于其准确无误。因此，纪录片的文献价值不仅来自于它的普遍意义，还来自于它的准确记录。

一部优秀的纪录片应该具有现实性。纪录片首先要在题材选取上实现其现实性。审视当代社会，把握其精神内核，贴近当代生活，关注现实问题，记录人们普遍关心的现实生活中所面临的尖锐问题以及面对这些问题人们所经历的真实的心路历程，这样才能体现纪录片的现实性。其次纪录片要抓住当代社会随时代流动和演进的特性。时代在不断地变迁，人们的生活不断发生着巨大的变化，人们的观念也在不断地变化，如果纪录片停留在现实社会的某个表层、某个局部作浅层次的、片面的观照，必然无法经受时间的检验，其生命力是有限的。实现现实性意味着作品要能够通过它所记录的事实体现出当代新的价值观念，从这个意义上讲，当代性是一个历史的、流动的概念，它是与时代共生长的。如果作品体现了它所处的那个历史时空的时代精神，它就实现了当代性。因此，我们的纪录理念必须与时代共进，抓住时代的脉搏。

我国纪录片题材选取一度出现边缘化，导致中心社会在纪录片中的消退，而题材选取决定作品基本内容，进而决定表现形式、创作模式等形式因素，因此实现题材理念的根本转变是众多创新理念中的基本前提。

一、边缘题材的兴起

边缘题材具有双重含义，一是源于客观环境，指那些因地理位置偏远而不被人注意的，比如城市与乡村交界处，远离城市生活中心的乡村、高原、沙漠、草原等特殊地带；二是源于主体意识，指那些虽然发生在城市中心，但因各种原因被人们所忽视，甚至不在人们视野内的题材，其状态与社会生活中心状态相疏离，具有某种不被人们所熟悉的特征。

边缘题材的兴起要追溯到 20 世纪 80 年代末 90 年代初我国地方纪录片的崛起。中央电视台开辟的《地方台 50 分钟》为各地纪录片提供了一个自

由的展示平台，各种风格、各具特色的纪录片争相登场。这些纪录片中西北、西南、东北等比较偏远的省级电视台的作品尤其突出，代表了当时的较高水平，其创作思想影响深远。这些作品具有浓郁的地域色彩，多取材于当地颇具特色的地理环境、自然风貌以及民风民俗，所记录的人和事具有某种边缘特征：生活于城市与乡村边缘的少数民族，或者虽远离城市，但已经受到城市文化的现实渗透而处于变更酝酿之中。传统与现代的交替，传统文明向现代文明的过渡往往是作品反映的重大主题。这类题材本身的边缘性具有独特的魅力，而边缘群体从传统向现代的更迭又独具时代意义，这些作品在国内、国外都受到欢迎和肯定。自 90 年代初，边缘题材纪录片荣获国际电视节大奖的比例一直高居不下，这也使国内众多编导视之为典范，纪录片题材边缘化成为一时之趋。

自 20 世纪 90 年代中后期以来，我国电视纪录片题材整体上也日益呈现出边缘化的特征。

首先，人类学题材的纪录片在所有纪录片中占很大优势。这类纪录片以人文关怀为中心，关注人的希望、痛苦和畏惧，关注人的生存境况，关注人类的命运，通过展示人的生存形态和各种真实的情感来引起观众的共鸣，给人以心灵震撼。在这类题材当中，普遍存在选题边缘化的问题。这些作品特别将注意力放在两类人身上，一类是特异群体，比如远离都市、处于传统文明与现代文明的边缘的少数民族，在偏僻环境中隐世独居的人物，特立独行的另类等等；另一类是弱势群体，他们在社会上往往不具有话语权，处境艰辛，比如残疾人、流浪汉、遭遇不幸的孤儿寡母、艾滋病患者。这两类群体的共同特点是他们由于自身身份的特殊，其生活状况具有明显的边缘性。他们的变化与现实社会存在着千丝万缕的联系，而他们又与现实社会有着不可否认的强烈的疏离感。

其次，以普通人生活为题材的作品占很大比重，有关重大政治事件、重要经济活动等的纪录片较少。而在这些以普通人生活为题材的作品中，也存在着边缘化特征：集中选择生活在底层的人们的生活，从落后、穷困、悲苦的生活中提炼人生真谛，挖掘人性之美、人情之美。

何以出现边缘化状况？边缘化潮流何以久盛不衰？除了边缘题材最初兴起时地方台的标举之力外，还存在深层次的心理动机和现实的客观环境因素。

深层次的心理动机是双向的，既有编导迎合观众和国际评委猎奇的功利取向，也有观众对边缘状态的陌生和未知而萌生强烈的好奇和关注，这两种心理动机相辅相因，产生互动。

现实的客观环境提供了边缘题材生长的土壤。地域特色形成了千差万别、特色各异的边缘题材，为同类纪录片提供了丰富的素材，使他们同生共长成为可能。各地独特的地理风貌以及在这种特有风貌下孕育的特殊的生存群体，因其文化内涵各异，各种边缘题材具有特定的不可替代的社会价值。比如，《沙与海》所呈现的西北大沙漠与东北海边的生存状态与《西藏的诱惑》所展现的高原风情是截然不同的。

纪录片题材的边缘化带来了很多问题。比如编导无视被摄对象的尊严与权利，将他们传统、封闭、落后的生活状态作为卖点，以换取观众的注意力，这时的拍摄行为对被摄者而言实际上是一种欺压和剥夺。在拍摄过程中，被摄者缺乏自我保护意识，具体情况各不相同，有的由于自身的朴实与单纯没有意识到自身的落后成为卖点，有的处于困顿无助之中，没有力量拒绝被展示，有的则是被某种东西诱惑，比如被许诺通过拍摄纪录片可以得到一丝被救助的希望等等。

在一定时间内，奇特的边缘题材能够满足观众的好奇心，充满悲情的生活能够唤起观众的同情，但久而久之，大量雷同的题材会令观众感到乏味和厌倦。边缘题材使纪录片中反映的生活与现实生活越来越远。边缘题材纪录片为人们提供了一幅超社会的自然景象。透过当代纪录片，人们无法了解社会的现实状况。事实上，随着我国改革开放的日益深入，社会主义市场经济体制已经建立，加入 WTO 后，整个社会正在发生深刻的变化，这些巨大的变化在纪录片中却少有正面再现。大量的边缘题材纪录片使中国纪录片给人以置身世外、偏安一隅的孤独感。当下社会生活在纪录片中处于缺席状态，现实中的纪录片零碎、片面的记录消解了客观存在的当下社会生活。

二、中心社会在纪录片中的消退

中心社会主要是指居于社会主要地位、占社会总人口大多数、能够代表整个社会主要发展水平和反映重大变化的人们的生活状态。

1. 历史的在场

在纪录片发展史上，中心社会并非一直处于缺席状态，它曾经在很长时间里保持了在场状态。自纪录片诞生到纪实时代，中心社会在纪录片中都不同程度地有所体现。

纪录片诞生之初现实题材占有重要地位。西方纪录影片与故事片此消彼长，相竞而行，我国电视纪录片则与新闻片形同孪生兄弟，共生共长。新闻片和纪录片是早期北京电视台（现中央电视台）采用最多的节目样式，中央新闻纪录电影制片厂制作的纪录片是电视台长期的、经常的和主要的节目来

源，有人称之为新闻纪录片时代。那时纪录与报道尚无严格区分，新闻片的主要题材也是纪录片的主要题材。纪录片的题材以重大政治性的活动或外事活动为主，还有大量的宣传性的先进工作经验介绍和模范典型人物报道。它与新闻片一起承担着重大的对内对外宣传任务。

20 世纪 60 年代初期，电视纪录片的交流功能受到重视，它与新闻片一起承担对外宣传和重大“反修”任务，参加中外交流活动，《金小蜂与棉铃虫》、《对虾》、《水地棉花蹲苗》等片还获得大奖。在国内，拍摄了反映国内经济形势好转的纪录片《珠江三角洲》、《长江行》，还产生了一些较有影响的纪录片如《大庆铁人》、《党的好干部焦裕禄》等。

“文化大革命”期间，电视纪录片曾在百花凋零中一枝独秀，其强大的生命力正在于取材现实生活，真实地反映了当时的社会生活状况，这在众口铄金、指鹿为马的年代里显得极为珍贵。这些纪录片成为处于文化饥渴状态的人们宝贵的精神食粮，如《三口大锅闹革命》、《下课以后》、《太行山下新愚公》等。粉碎“四人帮”后，《毛主席在中南海住过的地方》、《周总理的办公室》等纪录片抓住了当时的社会心理，受到人们喜爱。

中心社会在纪录片纪实时代也显得较为突出，体现在对现实题材的挖掘上。《望长城》以其朴实的风格和对长城内外普通百姓生存状况的客观纪录征服了观众，也带动了一大批纪实类电视纪录片的出现。在中心社会中长期居于次要地位的另一主体——占绝大多数的平民百姓的生活为人们打开了新的视角。老百姓成为纪录片的主要记录对象，“讲述老百姓自己的故事”恰好弥补了先前纪录片偏重记录国家领导、先进典型而形成的某种缺失，暗合当时人们生活水平上升、整体生活状况较为平稳、对自身生存状况较为关注的心理需求。反映普通百姓日常生活的题材大量涌现在纪录片中，其突出代表就是《生活空间》和《纪录片编辑室》，这两个栏目在全国电视界产生了深远影响。中央电视台《生活空间》家喻户晓，“讲述老百姓自己的故事”甚至成为一种时代观念扎根于人们心中。上海电视台创作的纪录片多以上海市民生活为题材，堪称上海发展变迁的历史档案，其中不乏经典之作。有反映市民住房问题 的《德兴坊》，有反映上海繁华市区南北大干线工程的《大动迁》，在这些作品中，都明确而具体地反映时代背景和社会背景。故事中所反映的现实困难、社会矛盾、人物的心态、面貌以至人们的谈话、争吵，都洋溢着浓厚的时代气息和地域氛围，它们构成了一幅城市发展的壮丽图卷。

2. 现实的缺席

如果将政治、经济的重大发展变化作为中心社会的重要表征，那么中心

社会在当代纪录片中处于缺席状态。重大政治、经济类题材所占比例微乎其微，从当代纪录片中，人们难以看到当今社会诸多重大政治、经济变化的轨迹。以中央电视台《中国纪录片》栏目为例，对该栏目 1996—2000 年间播出的 200 多部作品的选题作一归类、统计如下表：

序号	题材归类	%
1	纪录生活常态	61.5
2	改革焦点类	3.5
3	文化类	20.5
4	人与自然关系类	5
5	历史类	3.5
6	“二战”类	3.5
7	新闻事件性的政法军事类	2.5

从上表可以看出，各类题材比例严重失衡，反映日常生活的影片占了最大多数，其次是文化类，而直接反映重大社会变革或重大政治制度改革的改革焦点类和新闻事件性的政法军事类作品数量极少。这种情况在整个电视纪录片制作中较为普遍，其直接后果就是纪录片所反映的现实与中心社会产生疏离，而已有的对日常生活的再现只能局部地反映社会现实，纪录片的范围有所局限，纪录深度随之浅表化，很难深入社会核心层。

纪录题材的失衡使中国纪录片在国际电视节上处境尴尬，虽时有获奖，但获奖纪录片的范围狭窄，主要局限在人文类、环境与自然类，不少种类的纪录片在国际大奖中尚处于缺席状态。2000 年 10 月底举行的“北京国际科教纪录片展评研讨会”聚集了近 200 部来自各国的科学纪录片，但没有一部中国纪录片。2001 年第 14 届阿姆斯特丹国际纪录片电影节上，中国纪录片处于“缺席的在场”的尴尬境地。电影节主席阿里说，作为一个大规模的电影节，中国是被“漏掉了”的一块。他们了解非洲、了解拉丁美洲，在亚洲，他们了解日本、印度和伊朗，但是不了解中国。

与此同时，纪录题材的失衡也使纪录片栏目面临现实困境。处于社会转型期的观众面临诸多现实问题和困惑，但纪录片对日常生活的大量雷同、甚至模式化的平面化再现不仅远远不能满足他们的收视预期，反而令观众感到厌倦。不少纪录片栏目播放自摄节目的辉煌已成历史，播放时间也由黄金时间转为非黄金时间（如午夜前后）。全国纪录片无论从创作形势还是从市场

形势看，都处于一种不容乐观的状态。

中心社会在纪录片中的消退并非偶然，有着主、客观双重因素。

过度主题先行留下的负面影响形成了一种思想障碍，使创作者讳疾忌医，为避免重蹈覆辙而回避对重大题材的记录。我国纪录片自诞生以来就与新闻片相伴而生，其题材和记录手法都带上了浓厚的新闻宣传特色。很长时期内纪录片创作受前苏联模式“新闻纪录影片”以及格里尔逊将纪录作为宣传工具的观念的影响很深，甚至发展到极端，比如纪录片制作过程中忽视事实，而根据预定主题先写解说词，再根据解说词寻找相应画面。这违背了纪录片自身的发展规律，在回归纪实之后，重大政治经济题材因为曾经作为主题先行的主要载体也一并被创作者所摒弃。

记录中心社会面临很多问题，包括探讨政治、经济的敏感问题及制作能力的制约。中心社会发展离不开重大的政治、经济问题，比如世纪之交的中国处于社会转型期，社会主义市场经济体制处于建立和完善阶段，社会各项制度的相应改革必然牵涉到许多具体的利益冲突，对国企改革、社会就业制度改革、医疗制度改革、住房制度改革等问题的记录必然要触及改革焦点，矛盾尖锐，涉及面广，冲击力、震撼力很大，这使记录的难度大大增加。与此同时，纪录片不同于其他新闻片，其时效性弱，更需要深入地挖掘事实真相，因此拍摄的时间和所投入的人力物力远非一般新闻节目所能比，这在客观上形成了记录中心社会题材的困难。

三、回归当下社会生活

要回归当下社会生活，创作者必须首先破除思想障碍，以新的人文理念取代狭隘的人文理念，关注社会现实，实现观念的更新，进而拓宽题材。

过去的纪录片创作多从人文关怀出发，寻找人类共同的心灵结构，寻求共同的原则。无可否认，纪录片关注的核心是人，是人的生存状态，但生存状况其实只是一种静态的结果，导致这种结果的原因是多方面的、呈动态的，它们涉及经济、科技、政治、文化等各个领域，而这些是生活重要的内在动因。拓宽题材视野实际上是将人的生存发展过程挖掘出来，供人思考，这与人文关怀紧密相关，或者说，是人文关怀的另一个维度，一个充满理性思辨的视野。这种新的人文视野是基于新的人文观念的。

所谓新的人文意识（或人文观念），就是从人和文化的协调发展，特别是从人的生存、发展、自由和解放这个高度来理解和把握人。以往的人文观念局限在人文范畴，把人上升到抽象的人，把对人的生活的关注局限在文化生活或精神生活的范围内，甚至离开现实社会抽象地谈论人的精神生活。这

种人文观念是狭隘、肤浅而片面的。新的人文观念将人看做唯物史观意义上的现实的人，其所关注的人的生存，首先是人的物质生产，其次是人的劳动能力和社会交往的全面发展。科学技术在新的人文观念中具有重要文化价值和精神价值。

新的人文观念为我们打开了更为广阔的视野。对于处在现代化建设进程中的中国而言，纪录片可以充分挖掘并利用的题材远不只传统意义上的人类学、历史学等方面的内容，科学也是人类最富有创造性的活动，人类在不断追求和发现真理的同时也在不断追求美和发现美。在新的视野中，科学文化具有独特而丰富的人文内涵。科学所蕴含的丰富的技术资源和经济资源，还有人们思想、道德、文化、观念等的巨大变化，都是纪录片表现的广阔领域。当前人们热烈讨论的关于科技与社会、科技与伦理、科技发展战略以及可持续发展战略等诸多问题，都具有重要的人文价值。

以新的人文理念关注当下社会生活，纪录片题材应当包括重大政治事件和日常政治生活、国家经济建设和人民经济生活、科技变革和自然生态环境、历史人物和历史事件、人类文化状况，其中科技变革和经济类题材具有特殊而重要的人文价值。

1. 重大政治事件和日常政治生活

具有政治价值的题材，主要指关系国家发展的重大政治事件、重要政治人物及其相关活动。这类题材在纪录片初创时期反映得较多，如《周恩来访问亚非 14 国》、《战斗中的越南》、《收租院》等。21 世纪以来，世界政治格局依然不稳定，政治冲突时有发生。中国的外交活动不断有新的进展，国内时常举行有重大政治意义的活动，国家重要领导人物的活动也具有较大的政治价值，但不少创作者却较少选取这类政治题材。事实上，政治题材是国际纪录片的一个不可或缺的重要题材。国外很多优秀纪录片就是选取了重大政治题材。9 • 11 事件后，世界政治局势成为人们关注的热点。不少纪录片以恐怖主义、战争、信仰、地区冲突等重大政治事件为题材，尽管有的制作略显粗糙，仍然受到国际评委和观众的好评。一些反映艾滋病、警察暴行、城乡矛盾等关系国家安全的问题的纪录片，也引人注目并受到好评。由此我们认识到，如果所选取的题材确实具有重要政治价值，只要注意克服过去主题先行的弱点，吸取国际大师的经验，这类题材的纪录片会产生深远的影响，成为经典之作。

被誉为“飞翔的荷兰人”的纪录大师尤里斯 • 伊文思在他 60 多年的创作生涯中，就留下了许多对世界政治产生巨大影响的纪录片。20 世纪 30 年代末，他冒着生命危险，不顾国民党的重重阻挠，在中国拍摄了《四万万人

民》，反映中国人民的抗日运动。此外还创作了《英雄之歌》、《西班牙的土地》、《人民和枪》等不朽名作。多深入实践，少发表空洞的议论；多一些个性，少一点模式，可以说是伊文思给我们的创作者留下的宝贵经验。

2. 国家经济建设和人民经济生活

反映国家经济建设、人民经济生活应该作为题材选取最重要的突破点。纪录片题材的重点是随着社会发展的大背景而不断变化的，20 世纪 80 年代我国纪录片的重点题材可以说是政治类，因为当时改革开放处于初始阶段，整个国家的政局稳定是重点；20 世纪 90 年代以后改革开放稳步发展，人们生活水平大大提高，对精神生活的需求日益增长，人文类题材成为这一时期的重头题材；进入 21 世纪，我国处于经济大变革时期，经济、科技的发展给人们的生活带来深刻而巨大的变化，因此这两类题材应该成为新时期纪录片新的突破点。

国内创作者存在某种偏见，认为大量的媒体报道已经使西方世界对我国发生的重大变化有所了解，纪录片如果再选取这些题材就不会吸引他们的注意。事实上，西方人非常关注中国的经济建设和现代化进程，但现有的纪录片偏重于表现悠久的历史文化、展现优美的山水风光或者探寻处于现代文明边缘的少数民族文化，这些纪录片给他们带来的更多的是审美享受，其信息含量远远满足不了他们的需求。

中国自改革开放以来，国民经济持续高速发展，已经成为世界瞩目的焦点。而现在，中国已经加入世贸组织，全球经济一体化的步伐加快，我国同世界各国的经济交往日益繁多与深入。人们更加迫切地希望对本国经济发展状况、对世界经济情况有更深入的了解。纪录片是人们了解社会的一个窗口，其步伐应该是与社会经济发展同步的。

社会主义市场经济体制建立后，我国各行业、各部门都面临机制转轨。在我国经济变革过程中，部门、企业改制中碰到了各种各样的难题，如国有大中型企业的生存发展一直是经济变革中的难点和热点。在我国各行业市场化过程中，业内竞争不断加剧，国外同类企业大量登陆中国市场，越来越多的企业面临着更加激烈的竞争和较小利润的巨大压力，许多公司甚至不得不深陷于价格战等不正当竞争的恶性循环之中。也有不少企业很快意识到传统的经营模式已不能再适应新的市场环境，而以全新的角度审视自己的市场定位和经营手段，另辟蹊径，脱颖而出。这样，在整个经济变革过程中，既出现了带普遍性的经济领域的难题，也出现了领先潮流的佼佼者。纪录片创作者如果能够摸准经济建设的脉搏，抓取其中典型的、有深远意义的事例或人物，深入其中，必会创作出一定时期较有分量的作品。

另外，21世纪的中国传媒面临的是城乡经济生活的深刻变化和观众对当今世界复杂多变的经济信息及其判断、分析的大量需求。我国经济建设过程中制定的诸多重大经济政策、大型基础设施建设项目，如南水北调、三峡工程、青藏铁路、西气东输等，这些政策和项目都是对百姓原有利益格局和市场格局的重新调整，如果切入角度恰当，会吸引受众的注意力，同时也具有很强的时代感。经济变革给人们经济生活带来的深刻变化，给纪录片的创作留下了巨大的空间。电视纪录片应该从观众需求出发，从市场经济的视角、个人利益的视角，巧妙运用各种表现手段，再现各项重要经济政策、重大经济事件以及各种经济现象的来龙去脉，帮助观众了解这些政策、事件的深层背景和本来面目。

3. 科技变革和自然生态环境

科学技术的每一次大的进步、每一次飞跃，都推动着社会的进步。蒸汽机和电气技术使人类从农业经济时代过渡到工业经济时代，电子技术和数字化信息技术使人类从工业经济时代向知识经济时代转变。科学技术渗透到社会生活的各个层面。宇宙的诞生、生命的繁衍、人类的起源等奥秘，动物觅食、择偶、交配、生育、社交等生存繁衍的过程，人类社会重大科技成果的发明、科学技术的普及等等，这些都是科技题材的重要内容。

在信息技术革命的背景下，我国科学技术日新月异，特别是信息技术的迅速发展并普及，给人们的生活带来巨大的变化。人们的生活变迁、观念更新，地域民俗风情和文化发展演变，生态环境与人们生活的关联，绿色环保意识，主流人群新的生活理念、精神追求等等也可成为人们关注的焦点。观众对科技知识的需求越来越强烈。1997年全国电视观众抽样调查表明，观众对科技知识的需求由1992年的第5位上升到第4位。我国公众科学素质也亟待提高。

当前我国数量有限的科技类选题中，多侧重于从人类学角度表现自然现象，如记录大熊猫与人的和谐关系，或者以拟人化的方式表现动物的生活，如《衰扁的鹭鸶》、《峨眉藏猕猴》等，对科学知识的探求很少，缺乏科学性与趣味性。放眼国外纪录片创作，科技类题材已经出现专业化的发展趋势：生物学、社会学、环境生态学等等，而且各专业纪录片创作往往有专家协助，通过纪录片表达对各自研究领域的深刻思考。

《动物世界》曾经成为一大批观众科学启蒙的途径。而今国民科学素质尚待提高，电视有迅速、直观、形象的传播优势，电视纪录片如果能够将科技知识和科学发展付诸于深入浅出、故事化的纪录，将对国民的科学素养起到积极促进作用。

4. 历史人物和历史事件

当前历史性纪录片多为人物纪录片，记录典型的、重要的历史人物，如《孙中山》、《刘少奇》、《百年恩来》等等，也有记录历史事件的纪录片，如《辛亥革命与上海》、《孙子兵法》等。这类题材的纪录片数量很多，但质量并不高。它们面临的主要问题是如何打破历史与现实之间的时空鸿沟，更好地再现历史人物和历史事件。

5. 人类文化状况

此类题材在我国也不缺乏，但缺乏对单一表层记录或者形而上思辨两种弊端的根本矫正。其状况前文已经分析得较多，对它的突破主要是开拓表现主流生活的题材。社会主流人群的主流生活，在一个国家的发展中占有举足轻重的地位。百姓生活的改变与他们的思想观念、生活方式、社会行为有着密切的关系，因为主流人群在社会的方方面面往往掌握着主要话语权，社会发展的方向在很大程度上与他们有关。然而事实上纪录片极少表现主流人群及其生存状况，也缺少这方面的优秀作品。

第二节　表现形式的多样化理念

形式的多样化是丰富题材的必然要求。丰富的题材具有丰富的内涵，特色各异的内容需要与之相适应的各种各样的形式与之相配。信息充斥、娱乐形态丰富的多元化时代培养了多样化、个性化的观众。电视纪录片要取得好的传播效果，需要得到观众的欣赏和认同。面对激烈的市场竞争和个性化观众的挑剔和选择，表现形式的多样化理念对纪录片创作非常重要。

相同内容的商品，更好的包装有利于实现其消费价值。在消费文化的背景下，对于观众而言，纪录片也是一种特殊的文化商品，其艺术表现形式犹如商品的包装，有着特殊的意义。而在纪录片创作实践中，简单化的市场化策略使纪录片步入困境：狭窄的题材、单一的风格与市场多元化需求形成强烈冲突，精品创作与栏目化形成尖锐矛盾。这一困境实质上是对市场化错误理解所造成的，即内容与形式的剥离。创作者仅仅注重内容的挖掘，而不注重形式的改进，埋没了大量好的作品。纪录片市场化的真正内涵应该是其纪实性、现实性和娱乐性三者和谐的统一。简言之，纪录片市场化的重点在现实性，即其内容应当来自现有社会现实中的焦点事件；特点在纪实性，即其内容必须是客观现实的反映，尽可能少地带有作者的主观意向，而其娱乐性

是由受众检验纪录片市场化成功与否的关键。

此外，优秀作品也应该是能够为最大多数观众所理解和接受的。观众在欣赏作品的同时产生共鸣，就能产生审美愉悦。针对不同地域、甚至不同国别的观众，存在异文化交流问题，单一的表现形式远远不能满足观众需求。

一、历史的单一与当前的单一

表现形式的单一几乎在我国纪录片发展的每一个时期都不同程度地存在。单一的形式束缚了纪录片的自由伸展，成为纪录片发展的一个主要障碍。

解说词加画面是中国纪录片曾经长期沿用的主要创作模式，解说词是围绕某个主题预先撰写的，画面则是根据主题按图索骥而拍摄的。这种模式与社会主义现实主义的文艺指导思想密切相关：艺术作品要深入生活，真实地反映生活，揭示生活主流，实现为人民服务的宗旨。纪录片被看做一种宣传工具，其主要功能就是宣传教育。拟定主题—撰写解说词—拍摄—配音合成，成为纪录片创作的基本流程。由于胶片昂贵，摄影机、录音机的配备不成比例，创作者不敢放手拍摄，有时甚至采取摆拍、补拍的方式。报道型纪录片是20世纪五六十年代纪录片的主要样式。“文化大革命”期间，艺术沦为政治工具，违背真实性原则的组织拍摄等手法被视作合法。形式主义、公式化的风气也侵入纪录片创作领域。70年代末至80年代，题材范围的扩大带动了作品样式的创新，报道型、抒情型、政论型以及大型系列片、微型纪录片等多种新样式带动了纪录片报道、教育、娱乐等多种功能的发挥。但由于纪录观念并没有从根本上从主题先行中解放出来，主题表现仍然是主要风格，解说词加画面依然是纪录片的基本创作模式，重画面轻声音的倾向依旧存在，从总体上看，纪录片艺术样式并没有真正走向多样化。

20世纪90年代初，纪实手法的兴起打破了传统的说教式的、宣传味十足的主观纪录方式，代之而起的是新的客观纪录方法。长镜头、跟踪拍摄、现场同期声等丰富了纪录手段。然而在新方法的探索过程中，不少创作者把纪实手法的功能扩大化，对传统模式进行简单否定，导致纪录片艺术形式走向另一种单一，甚至陷入了自然主义的误区。单一的拍摄手法，如大量长镜头、跟拍手法的运用，滥用粗糙画面，否定摄影技巧和造型艺术等。单一的拍摄角度，为了缩小与被摄对象的距离，陷入视角的误区：要么以平民化为口号，把平视当作绝大多数纪录片的固定视角；要么将视角浅表化，停留在事物表层，平视即从普通人的角度体验生活，与朴实、客观的纪实风格不谋而合。基于这种角度，观众的日常生活与普通人的自然生活流程形成同构关

系，因此观众与被摄对象之间很容易产生共鸣。但这种视角具有明确的指向性，即指向普通百姓，对于高层的、有一定身份的人物并不一定适用，因此它也使人们的视野受到局限，难以越出主人公的视野。这种视角还使人们的观察和体验难以深入。人们多从主人公的角度出发去观察世界，局限于与主人公的共同体验中，由此对生活的感悟也就缺乏深度与广度。实际上，现实生活是多层面的，具有多义性和复杂性，要深入生活，必须多视角观照生活，比如基于尊重大众的一定程度的仰视，能够帮助我们全面、客观地反映生活，参悟生活的本质。此外，还存在拍摄视角浅表化的问题。不少创作者把自己放在猎奇者的角度，浅尝辄止，走马观花，停留在对生活形态、自然形态的猎奇上，导致作品内涵的呆滞和浅薄。

主观表现手法被搁置，客观纪录手法被滥用。单一的艺术形式束缚了创作者的思维，它所形成的障碍引起了不少创作者的重视。进入 21 世纪，反思纪实手法的运用尺度，重新审视主观意向在纪录片中的表现，成为纪录片创作者思考的重要问题。

表现形式的单一主要有两方面原因：一是思想的保守形成了观念创新的藩篱，二是自身创作力量的单薄和物质条件的落后。

西方创作思维非常自由、活跃，认为只要所拍摄的人物和事件是真实的，不论用什么表现手法都不会影响其真实性。我们的创作思维却比较僵化，过多地、单一地采用长镜头、跟拍等纯观察式手法，似乎唯有如此，才能保证纪录片的客观与真实。事实上，形式是为内容服务的，丰富多彩的形式只要不从根本上动摇内容的真实性，就更利于内容的表达。无论什么样的表现形式，只要忠实于事实本身，能最大限度地吸引观众，为观众接受和认可，就实现了作品的价值。

自身创作力量单薄，是造成艺术形式单一的一个客观原因。我国纪录片创作者来源较杂，水平参差不齐，文化知识结构不够合理，整体力量较为单薄。纪录片的社会制作力量也十分贫乏，除了各台编导或民间专业创作人员，很少邀请各行业专家、学者参与相应领域纪录片的制作。创作者由于专业知识（所摄题材的专业领域）根基不牢，对相关领域的了解不深，不能灵活运用各种拍摄手法，也极大地局限了其创作思维和视野。此外，资金匮乏，技术条件的落后也限制了更多的艺术形式在纪录片中的自由运用。

二、走向多样化

打破思想樊篱，解放思想，大胆创新是从单一走向多样的重要途径。从单一走向多样意味着纪录片创作要走雅俗分赏、受众细分化的道路，要实现

纪录片的题材多样化、创作手法多样化、风格多样化、品类多样化。针对不同的目标观众，确定与之相适应的表现形式，显得尤其重要。美国的纪录片发展史上，受众细分化的一个重要标志就是 1985 年探索频道的出现，随后出现了历史频道、学习频道等。探索频道的出现，意味着纪录片受众在细分化。中国其实已经走上了美国 20 世纪 80 年代初走过的道路，但在现阶段尚未实现从综合频道走向专业频道的转变，还仅仅停留在适应市场的被动局面。

走雅俗分赏、受众细分化道路要建立在对目标受众的深入、细致地调查分析的基础上，这一点我国还做得远远不够。美国时代华纳公司亚洲区制片人原丁谈到纪录片创作时说，国内的纪录片创作者有一种居高临下的感觉，他们总是在教育观众什么，或者是在向观众传达什么，而在美国，他们只是关注观众想知道的讯息，然后来提供相应的内容，为观众来服务。他们在 NHK 拍片子的时候，要求解说词做到小学生都能听懂。他们拍纪录片的时候，有特定的受众，比如看纪录片的是中年妇女、小学生，还是上班族，根据不同的受众选择不同的播出时间，是在星期五的晚上播出还是星期六的晚上。比如人文类的播放一般都放在星期六的下午播放人文类纪录片，上班族一般在星期五要喝酒，星期六下午吃完午饭是他们最能接受人文、科学等有一定难度的纪录片的时候。而一些娱乐的纪录片都选在晚上 7：00 到 9：00 这个时间。

加强中外交流，借鉴西方新模式，兼容并包也是走向多元化的一条有效途径。当前国际流行的新纪录片的手法有四种代表模式：架构式、肥皂剧式、计算机式、揭秘式。

架构式的手法融合了电视剧、娱乐片的表现手法。导演用电视剧、娱乐片的游戏手法，事先设置好模式，设计好场景，让真人去表现。这些故事是真的，人是真的，但是由于增加了娱乐性，收视率非常高。肥皂剧式纪录片把肥皂剧的因素引进了纪录片。计算机式的纪录片则将过去式、历史性、科学性的事实，通过计算机制作同科学家合作来重现。比方说记录恐龙，作者跟科学家合作，用计算机真实地再现远古时代的生态系统，可视性很强，很受欢迎。揭秘式纪录片用各种微型的摄像机，由勇敢的记录者深入到一些社会的阴暗面、黑暗面进行调查访问，比如黑社会、贩毒团体，也可以从政客的谈话中揭露一些肮脏的交易，揭露一些影响整个社会的发展的事实真相。从这些新的纪录方式中，我们可以得到某种启发。这些新的方式往往是跨节目类型的，是兼收并蓄、为我所用的。创作思维的自由驰骋可见一斑。

第三节　创作模式的创新理念

中国电视纪录片一直受到前苏联、日本和西方电视纪录片理念的深刻影响，最早可以追溯到发源期，创作模式也一直处于模仿和改造西方既有创作模式的状态。直到今天，中国的纪录片还处于模仿和学习阶段，没有真正形成中国纪录片的独特个性和风格。

一、对他者的模仿

新中国的纪录片理论受到前苏联“形象化政论”的模式影响，导致纪录片在创作初期形成了内容单调和枯燥，形式技巧上千篇一律的“概述片”，比较重视教化的作用。

纪实风格的崛起令创作者纷纷将目光从苏联转向西方，西方丰富的创作模式打开了人们的眼界，成为众多编导模仿的模板，诸如格里尔逊的“画面加解说”模式、直接电影模式、真实电影模式、镜前访谈模式、个人追述模式。有人将中国纪录片创作历程总结为三条道路：格里尔逊道路、直接电影道路、真实电影道路[①]。也有人把中国电视纪录片的演进分为两个阶段，一是新中国成立到20世纪80年代后期的格里尔逊式即画面加解说式纪录片，二是20世纪90年代以来的直接电影式即观察式纪录片。[②] 显而易见，中国纪录片创作模式基本上是遵循着西方纪录片创作模式的轨迹的，其发展实际上是西方诸种模式在中国的变体。

任何新事物的酝酿和发展并非一蹴而就，而是要经过循序渐进的过程，但一味地模仿他者必然会失去自身独立生存的能力。我国纪录片模仿他者的一个重要原因就是在创作者中普遍存在与国际接轨的思想。这主要基于两种心理：示弱与趋强。示弱即揭己之弱以应他人之欲。弱势群体的痛苦与悲惨，边缘人群的特立独行，少数民族的原始生存方式，都不同程度地满足了观者的猎奇心理。趋强即模仿强者之风以投其所好。学习、模仿先进的、高水平的本无可厚非，但发展到一定程度畸变成了获取强者认可的一条“捷径”，则会带来诸多弊端。因为自身的不发达，自身的落后，所以急切盼望进步，盼望追上先进，而强者在整个领域具有绝对话语权。自身的进步要获

---

① 肖平、付春兰：《从读写语言到读写真理——纪录片创作模式及其演变新探》，《江西社会科学》，2000，5。

② 张雯、林雨：《影响中国纪录片现代化进程三大因素的理性探析》，《现代传播》，2000，5。

得认可首先要得到强者的首肯，于是唯强者是用，采取简单的拿来主义，而不具备自己的个性。

二、模仿中的个性

中国纪录片走出盲目模仿的怪圈绝非不可能，相反，就我国悠久的历史文化背景和独特的地理风土人情而言，创造自身特有模式不仅大有空间，而且已经有些许的经验可以吸取。不少作品在模仿他者的同时融合了自身的文化特质，表现出一些本土化特征。郭熙志认为，中国纪录片的发展大约可归纳为三个时期："诗画"时期、"政论"时期、"故事"时期。[①]"诗画"时期的纪录片，其最显著的特点是解说词像诗、画面如画，追求唯美主义的艺术是这一时期的目标。"政论"时期的纪录片，实际上是一种政治观点、文化观点等人文精神的形象化图解。"故事"时期的纪录片，"讲述老百姓自己的故事"成为他们的口头禅。解说词和画面追求意境和美感，作品中张扬人文精神等，反映的是中国文化所特有的注重情感体验的审美心理。

中西思维方式因为地理环境、历史沿革、文化背景的不同而迥然相异。人类文化的形成与自然地理环境密切相关，生长在高寒的草原地带的人们，以游牧打猎为生，形成了游牧文化；生长在河流灌溉、土地资源丰富的平原地带的人们，以农业种植为生，形成农耕文化；生长在滨海地带以及岛屿的人们，交通发达，以商业贸易为生，形成商业文化。欧洲诸国大都处于滨海地带或者岛屿之上，自身资源不足，而交通发达，于是长于流动、进取，从外部获取资源。美洲大陆虽然地域广大，但土地资源匮乏，气候条件恶劣，而且在历史上属于后起之秀，饱受殖民统治之后以争取自由而独立，自然和历史的双重因素使人们向往自由，追求空间的扩张，形成了务实、崇尚自由、喜好独立和新奇的心理特征，他们的思维也以开放式、外向型为主。与之相反的是，中国大部分为土地肥沃之地，河流丰富，气候适宜各种农作物生长，人们生存方式多以农耕为主，可以自给自足。在丰厚富足的生活条件下生长起来的人们对于生存的压力感受较弱，长期协作、共同劳作的经验形成了中华民族以团结、敬爱为本的血缘家族情结，培养出了更为丰富的情感体验，呈现出平静、保守、自足的心理特征，其文化精神充满了天人相应、物我一体、安分守己的和平思想。人们的思维方式则以封闭式、内向型为主。

在纪录片中，中西思维方式的不同已经有所表现。西方创作者擅长运用

---

① 郭熙志：《纪录片：为什么拍、拍什么和怎样拍》，《读书》，1998，2。

开敞性叙事方式，通过对事实各个侧面的铺展来再现事物发展过程，且不做任何结论，给观众留下广阔的思考空间。而中国创作者更擅长抒情、表意，通过主观意向性较强的选择直接或者间接地表明自己的态度和观点。比如美国 Appalshop 工作室的许多作品都带有开敞性叙事方式的特点。《带摄影机的陌生人（Stranger With A Camera）》是该工作室的代表作品之一，该片讲述的是发生在 34 年前的一个枪杀案。编导采访了案件发生地的居民。34 年前，带摄影机的陌生人正是在当事人家中拍摄时被杀的。持枪杀人者也就是屋主，编导主要采访了不同性别、不同年龄、不同身份的邻居，以及案件审理的参与者、社区居民和当年同“陌生人”一起拍摄的电影制作者。各种不同身份的被采访者在镜头前回顾当年的事件，表达自己对此的理解。从 1969 年枪杀事件发生起，作者就开始关注此事的进展，其纪录深度是一般的新闻调查所无法达到的。此片在美国纪录片中影响颇大，并非因为事件本身多么令人瞩目，用 Appalshop 制作者的话说，在美国，关于暴力、凶杀的纪录片已经很多，吸引人们注意力的是此片对所揭示问题的深层的、多义的思考。带摄影机的陌生人代表的是“侵入”特定区域文化的媒介，带枪者则代表着捍卫自身的本族文化，两者之间的关系正是带有普遍意义的异文化冲突。编导以自身的体验和思考引导着观众对枪杀案一步步深入思考。这种纪录片本身是多义的，没有告诉观众特定的答案，而是展示来自各种不同身份的人的不同观点。而中国纪录片大多数都蕴含了某个特定的主题，作者的观点往往通过画面和解说加以表达。比如四川电视台制作的《求学》，记录的是偏远山区一家四代人的求学故事，编导将这个不算太新颖的题材，通过对生动细节的敏锐捕捉，通过对人物性格的立体刻画，通过精心构筑的镜头语言，表达得真实感人，充满魅力。全片主题明晰而动人，张扬了中华民族传统的崇尚知识、生生不息的刻苦求学的精神，真实的画面和感人的场景令每一个观者产生共鸣：有一种力量，不甘贫困的力量，在震撼着我们；有一种亲情，充满关爱的亲情，在感动着我们，永不停息。

不同的背景，不同的文化内涵，孕育了不同的民族和文化，也形成了不同的心理结构。这种心理结构是深深植根于每一个个体之中无法改变的，如果脱离了这个根本，单纯的学习他者，模仿他者，是无法找回自我的。“用世界语言讲述中国故事”，曾经为众多创作者所推崇，但是在实践中他们却过多地将目光投向“世界语言”，而忽略了“中国”这个根本。我们必须清醒地意识到，“世界语言”并非目的也不是全部，它只是手段和表现形式，“中国故事”才是根本，舍本逐末必遭失败。事实上，正如任远所提出的，中国纪录片在华夏文化背景、文化氛围的笼罩下，又必然有着西方文化不可

替代的民族精神。因此，要使中国纪录片走出国门、冲出亚洲、走向世界，深入探讨东、西方不同文化内核如何影响不同民族的风俗民情、衣食住行以及表达方式，从而扬长避短，使我们的作品真正自立于民族之林，是十分必要的。因此如何发掘和分析中国纪录片自身的特有内涵，建构适合中国实际情况的纪录片创作体系，则是中国电视纪录片的一个重要使命。中国纪录片要想获得实质性的突破，必然要从理念上突破模仿他者的窠臼，走个性化道路。

三、走向个性化

中国电视纪录片在发展过程中应该怎样纠正从前的盲从，怎样走向世界？基本思路有两点，即继承和发扬中国传统文化精髓，实施本土化策略；结合中国现实，吸纳西方先进模式，实施市场化策略，进行开拓创新。

1. 本土化策略

纪录片是东西方互相了解，进行文化交流的一个很好的窗口。本土化并非单纯地表现自我。过去中国的纪录片创作缺乏自信，崇尚西方，即便是表现自我也必借用西式外壳，遮遮掩掩，抹杀了个性。中国纪录片创造特有模式首先要立足自身，继承和发扬传统文化精髓，实施本土化策略。

纪录片本土化有坚实的基础。中国地大物博，自然资源、人文资源都十分丰富，可供纪录片挖掘的资源得天独厚，但这些资源远远没有得到应有的开发。国外的纪录片制作机构也特别青睐中国纪录片资源，近几年来，Discovery 就将目光投向中国，不少个人制作者的选题被他们看中，双方合作，由 Discovery 提供资金和技术上的帮助，制作者根据自己的构思进行创作，作品由 Discovery 负责播出。第七届金熊猫国际电视节上，他们一再强调了与中国纪录片人合作的意向。

本土化策略并非简单的本土化，更重要的是和现实有机地结合起来，这是本土化更深层的含义。不少国外纪录片也制作了不少中国本土题材的作品，但是由于他们更多地考虑作品的普遍适应性以及题材的故事化，因此作品所记录的多为事实本身。长期以来的创作传统使他们更擅长和习惯于将事实诠释为西方传统的好莱坞式的生活故事，比如浪漫爱情故事、科学探险故事等，很少把这些题材还原到特定环境中探寻他们与特定社会、特定时代的互动关系。而特定事实与中国特定社会现实之间的关系恰好是纪录片最有发掘空间之处。我们从日本著名纪录片导演小川绅介的《三里塚》中可以得到这种启发。格雷戈尔《世界电影史》曾经高度评价这部作品，1960 年以来的日本纪录片，“首先应提及的是小川绅介花费多年时间拍摄的一组反对建

立成田机场斗争的纪录片《三里塚》”，其中最杰出的也许要算《第二道防线的农民》，“其现实性达到了迄今为止一般政治纪录片所没有达到的高度，具有古典武士戏剧的水平”。《第二道防线的农民》记录的是 60 年代末三里塚的村民们反对为修建东京成田机场让他们迁移而进行的抗争活动。作者为了真实地拍摄此片，从 1967 年到 1972 年一直住在三里塚。整个《三里塚》系列是作者长达 11 年跟踪拍摄的结晶。由于对事实深入细致地观察和了解，作品不仅将事实与当时社会现实紧密结合，而且融入了对日本民族、历史、乡村现状等重大问题的思考，成为兼具历史意义和独特个性的经典之作。

由此可见，独特的自然资源与独特的人文精神相结合是中国纪录片创造特有模式的有效途径。纪录片要走向市场，走向国际，必须有其个性。纪录片制作应以中国特有的文化为背景，加入中国特有的思想内涵。特定时间，特定地点，特定的人和事，本身便具有了独特的魅力。

2. 市场化策略

市场化并非盲目地围着受众转，也并非简单地增加新的内容，形式上的商品化是走向市场的一个重要方面。同样的内容，如果形式上稍作更新，会更引人注目。受个性化消费的影响，当今世界各行各业几乎都有一个共同的创新思路和主题，就是差别化。这无外乎三种做法：一是继续优化现有的作品形式，使之个性彰显，二是面对特殊需求群体开掘新的类型，三是以新的形式包装现有作品。过去一段时期内，纪录片要么过分精品化，要么过分大众化，忽略了整体受众需求的平衡。

高收入群体是消费个性化的先导，他们也是把握收视率的一个不可忽视的群体。不少人认为在当今消费时代，人们不屑或者不具备观看纪录片素质。其实纪录片在抓住高收入群体受众上具有得天独厚的优势。传统的纪录片是包含传统人文精神和道德内涵的，它的观众正是那些有一定文化品位和道德修养的知识分子，这与把握消费个性化先导的高收入群体恰有契合之处。像《西藏的诱惑》、《沙与海》等蕴涵丰富哲理思想的精品，对这些群体是有着强烈的吸引力的。因此，中国纪录片的个性化之路不是要丢弃那些被不少人视为过于正统、过于深邃的精品，而是要精益求精，从内容和形式上双重精致化，彰显精品个性。

个性化时代带来的是受众细分化。面对众多的频道，人们有极大的选择权。有人将当今受众称作冲浪受众，要想在纷繁复杂的作品中吸引受众注意，要么要题材新颖，恰为所需，要么在形式上标新立异，夺人耳目。细分化的受众在生活日益富足的情况下，越来越表现出多元化的需求取向。过去单纯的精品化风格或者以满足最大多数人们需求的大众化风格已经跟不上人

们的实际需求。在纪录片领域也是如此，受众文化层次鳞次栉比，其需求也参差不齐，如果依然停留在大众化或精品化的两极分化阶段，必然会遭遇失败。

一般情况下人们80%的信息都是通过眼睛来获取的，注意，是选择消费的起点。品牌形象消费是消费时代的一个重要特征，纪录片在电视节目市场中也如此。众多作品放在一起，人们首先注意的当然是具有标新立异的片头、画面等的作品。所谓纪录片的包装并不限于此，实际上是要创作者以新颖的形式表达并不新颖的内容。近几年来纪录片与故事片相结合的趋势较为明显，不少纪录片创作尝试用更加吸引人的创作方式吸引受众，比如各种高科技手段的使用，以动画的形式再现历史场景，搬演的手法也在作品中更加频繁地使用。新颖的形式不仅是创作手段的更新，还体现为切入角度、拍摄视角等叙事手法的创新。比如借鉴文艺片、故事片人物出场的方式，设置悬念，以动人心弦的故事开头。Discovery2003中国新锐导演计划获奖作品中，《新少林寺方丈》（The Abbot CEO of ShaoLin）以其独特的视角取得很好的收视效果。该片以一个现代人的眼光，将方丈看做一个CEO，通过六个月的拍摄，记录了方丈如何像管理一个公司一般管理少林寺。一个普通的方丈因为独特的视角而鲜活起来，画面中的手机、会议室等共同创造了一种简单但别有趣味的叙事环境。

中国电视纪录片顺利走向世界，应该立足本土文化，在对多种流派兼容并包、择善而从的过程中创造自身特有的模式，塑造多元格局下的个性化形象。

课后习题：

一、名词解释

1. 边缘题材
2. 中心社会

二、简答题

1. 我国电视纪录片题材边缘化的原因和问题有哪些？
2. 基于新的人文观念，纪录片创作还应开掘哪些方面的题材？

三、论述题

1. 20世纪90年代中后期以来，我国电视纪录片题材有哪些变化？
2. 当前国际流行的新纪录片的手法的四种代表模式分别是什么？
3. 中国纪录片创作应如何处理好模仿与创新的关系，并最终做出自身的特色来？

第九章　纪录片创作的影响比较

早在电影诞生之初，纪录片就在西方诞生了。相比之下，我国的纪录片的产生和发展比西方发达国家晚了很多年。因此，我国的纪录片创作的流派和风格与国外的纪录片流派具有千丝万缕的联系，明显呈现出对西方纪录片的纵向承受和横向嫁接。本章将借助影响比较研究这一电视批评的利刃，在两个维度上展开这一研究：其一，对影响者的比较研究，即从影响的起点出发研究别国有重要影响的纪录片流派所倡导的创作理念和模式；其二，对被影响者的比较研究，即从影响的终点出发，对我国纪录片创作的相关创作模式接受外来影响进行研究。这一研究有助于我们透过纷繁杂驳的表象来把握中国纪录片发展的深层规律。

第一节　"形象化的政论"与新闻报道

"形象化的政论"是源于前苏联的一种纪录片创作理念，它对我国和一些东欧国家曾产生过深刻而持久的影响。它一度被奉为纪录片的定义，导致了我们对纪录片的狭隘理解，致使在改革开放前的几十年里，纪录片创作几乎是清一色的"形象化的政论"式的新闻纪录片一统天下的局面。本节试图对"形象化的政论"和我国新闻纪录片分别进行考察，在此基础上探析在特定时代背景下，前者演化为后者的多样化的深层动因。

一、正本清源："形象化的政论"的本意

"形象化的政论"这一概念是马列主义经典作家列宁最先提出来的。事实上，列宁从未给纪录片下过定义。所谓"形象化的政论"，出处见 1928 年出版的《西方的电影和我们的电影》一书，是苏联当时主管宣传的卢那察尔斯基回忆列宁在 1921 年关于电影的口头指示时援引的。列宁在审看国际新闻片时讲了一段话："广泛报道消息的新闻片，这种新闻片要具有适当的形

象，就是说，它应该是形象化的政论，它的精神应该符合于我们苏维埃优秀报纸所遵循的路线。……新闻电影工作者应该向我党苏维埃报刊的优秀典范学习政论，应该成为手拿摄影机的布尔什维克记者。”后来，苏联纪录片理论家格黎格里耶夫等人把“形象化的政论”解释为列宁对纪录片的定义。此后，以讹传讹，在很长时期内影响着纪录片观念，并使纪录片选题、风格越来越刻板、僵化。由此可见，列宁所说的“形象化的政论”，只是在特定的历史条件下，在议论新闻片时所作的口头讲话，把它泛化为普适的纪录片创作理念或本质特性，其片面性是显而易见的。

早期的苏联纪录片都强调影片的主观性和宣传性，流于枯燥的政治说教。例如，电影大师爱森斯坦倡导“理性蒙太奇”，喜欢用故事片的手法拍摄纪录片，热衷于通过镜头与镜头相组接所产生的蒙太奇效果来表达抽象概念，如《新与旧》，《十月》等片。正如德国电影理论家克拉考尔所指出的，这一时期的苏联纪录片导演“常常如此热衷于宣扬某些理性或意识形态的主题，以至于根本不去考虑应当如何把这些主题从他们所揭示的视觉材料中引申出来。在这种场合，精神世界便凌驾于物质世界之上了”。新中国诞生初期，遭到了以美国为首的西方资本主义世界的经济文化封锁和军事包围，我国采取了“一边倒”的政策，在政治、经济、文化、军事、外交各个领域全面向苏联老大哥学习。特定历史时期的政治生态不可避免地在中国纪录片创作上刻下了深深的烙印，“形象化的政论”的观念对中国纪录片创作产生了深刻而持久的影响，它几乎垄断了 20 世纪 80 年代前的中国纪录片创作。

因此，“形象化的政论”在新中国成立后相当长的时间里成为中国新闻纪录电影的模本范式，并且在创作实践中形成了“画面配解说”的模式，十分重视纪录片的宣传教育作用。纪录片将解说词的作用凌驾于图像之上，图像势必沦为“上帝之声”式的解说词的图解，由此产生的效果乃是一种耳提面命式的“单声道”灌输，致使观众处于被动接受的状态。与此同时，在这种纪录片中出现的男女老少，大多成为“沉默的人”或者“只见嘴动，不闻其声”，因为他们要讲的话统统由画外解说者善解人意地“代言”了，而这样的“代言”难免让观众觉得别扭。声画分离所隐含的弊端是不容忽视的。质言之，解说文本在客观真实与主观倾向之间的“弹性”非常大，有的主观倾向甚至可以达到随心所欲的程度。这样说并非危言耸听，当年周恩来总理审看新闻纪录片时就曾谈过一条意见：“能不能让人们在片子里听到老百姓自己说话的声音呢?”有学者指出：“中国电视纪录片产生初期，所谓的纪录片指的是经过精雕细刻摄制的报道性节目。”中国纪录片创作在改革开放以前基本上是新闻纪录片一统天下的单调格局，而新闻纪录片的理论基石就是

“形象化的政论”。尤其是电影纪录片，一登台就被披上沉重的意识形态外衣，中国电影纪录片完全沿袭了前苏联的路子。所以中国的电影纪录片从来都是高高在上的，没有真正接近老百姓，也就不可能实现真正的普及和深入人心。有学者指出：“49 年以后电影史上倒有不少‘新闻纪录电影’，如‘祖国新貌’或‘新闻简报’[1] 大多类似新闻，与纪录电影无大干系。”相比之下，电视纪录片要好得多，“电视业即使在最初几年对纪录片所作的贡献，就超过电影 60 年的总和”。[2]

二、新闻纪录片：回顾与反思

新闻纪录片主要分为两种：一是电影新闻纪录片，二是电视新闻纪录片。中国摄制新闻纪录电影的专业厂主要是中央新闻纪录电影制片厂（简称新影厂）和八一电影制片厂的纪录片室。早在新中国成立之前，中国共产党就领导了解放区的新闻纪录电影事业，记录下了中国人民在抗日战争、解放战争中所进行的艰苦斗争，战争年代的新闻纪录片以军事题材为主，新中国成立以后，为适应新的形式，新闻纪录片转为对军事、政治、经济情况的全面报道。1958 年，北京电视台（中央电视台前身）播放了中国第一部电视新闻纪录片《英雄的信阳人民》，主要内容是展现河南信阳人民抗灾夺丰收的感人事迹。这部制作粗糙的作品的深层意义在于，它开创了中国电视纪录片 20 多年新闻纪录时代。

新闻纪录片的主要特征是：以国家重大政治事件、各条战线的先进典型为报道的主要内容，以颂扬独立自主、艰苦奋斗的精神为主要宣传基调。受“形象化的政论”理念的指引，当时的《周恩来访问亚非 14 国》、《欢乐的新疆》、《三口大锅闹革命》、《大庆在阔步前进》等多数新闻纪录片都具有那个时代鲜明的教化色彩。这些作品一方面给后人留下了很多极为宝贵的历史影像资料，另一方面，新闻纪录片的局限也是不容回避的。首先，新闻纪录片的基本模式是报道型，作品往往宣传味浓，表现形式单一，在手法上倚重解说词和蒙太奇剪接效果，许多纪录片的解说词语言居高临下，有外部强加的灌输感；其次，新闻纪录片的题材面狭窄，而山河风光、名胜古迹、历史文化这些具有爱国主义丰富内涵的题材长期被禁锢，知识性趣味性的题材被贬

---

① 张同道：《多元共生的纪录时空》，载《多元文化视阈中的纪实影片》，学林出版社，2003 年版，第 376 页。

② 李亦中：《中国纪录片跨世纪三大演变》，载《多元文化视阈中的纪实影片》，学林出版社，2003 年版，第 402 页。

斥为“中性”、“软调”，不能涉足。在文化大革命时期，甚至连镜头如何用都有明确的规定，比如在拍摄领袖形象（包括领袖挂像）时，只能由远推近，不能由近拉远，理由是“领袖不能离人民越来越远”。

1978年前后，ENG（Enectronic News Gathering 电子新闻采集系统的简称）的引进使此前处于垄断地位的新闻纪录电影遭遇了巨大的挑战。及至80年代中期，计划经济时代长期实行的国产电影“统购包销”的措施被取消了，新闻纪录电影一下子面临生存危机，新闻纪录片一统天下的局面由此被打破，“形象化的政论”的创作理念也开始动摇。尽管新闻纪录片作为主流意识形态的宣传载体将仍然是一种不可或缺的纪录片片种，但是其创作理念和创作手法却日益走向开放和多元。在中国影视界，题材在某种程度上决定了作品的文献价值，诸如党和国家的重大节日、政治重大事件、领袖纪念日等都属于所谓的重大题材，国家宣传主管部门为这类纪录片提供充足的物质保障，甚至使胶片拍摄成为可能。20世纪90年代末拍摄的《飞越太平洋》（江泽民访美纪实）、《挥师三江》（1998年抗洪）、《大江截流》（三峡大江截流工程）等电影纪录片和《邓小平》、《香港沧桑》、《澳门岁月》等电视纪录片都是较为成功的重大题材作品。军事题材也是电视新闻纪录片的重要表现内容，《让历史告诉未来》、《中华之门》、《中华之剑》、《第二次世界大战纪实》等都是这方面的优秀之作。以《中华之门》为例，这部8集电视纪录片反映的是国门卫士与偷渡、贩毒分子进行的生死较量，在表现方式上运用长镜头跟踪拍摄，将缉毒抓人的过程实景式地展现在观众面前，使观众自始至终保持着强烈的观看兴趣。此片并没有像同类作品那样，通过热情激昂的画外音来渲染缉毒战士是如何的崇高伟大，而在全片平实的叙述中，让人感受到国门卫士将生死置之度外的爱国热忱，在此类纪录片中可谓是一大突破。邓小平就曾两次称赞说：“这个节目好。”

三、比较分析：“形象化的政论”与新闻纪录片

尽管“形象化的政论”是新闻纪录片的理论基石，但是只要在此基础上进一步追问，我们就会发现，“形象化的政论”并非导致新闻纪录片盛行的根本原因。正如马蒂斯所说“一切艺术都带有它的历史时代的印记，而伟大的艺术是带有这种印记最深刻的艺术”。在“以阶级斗争为纲”的年代，在“意识形态至上论”盛行的历史语境下，一切传播媒介都无一例外地服从于政治需要，不可避免地成为了政治宣传的工具。其实，“形象化的政论”的风行只是因为它契合了特殊的历史需要。认识到这一点，我们就不难解释，为什么“形象化的政论”式的新闻纪录片会在十一届三中全会后迅速式微，

新闻纪录片一统天下的格局为何会在改革开放后，而不是在别的时期被打破。纪录片作为一个社会的思想上层建筑，永远无法摆脱政治形态这只无形的手的制约，纪录片的命运和时代的命运之间具有深刻的联系。

“形象化的政论”这一理念对中国早期纪录片的发展所产生的负面影响是深刻而持久的。在长达20多年的时间里，纪录片创作在题材、样式和风格上单一、刻板、僵化，纪录片作为人类“生存之镜”的哲学意识和风格多样性遭到长期的漠视和禁锢，纪录片的记录本性长期被遮蔽，对纪录片的研究长期被束缚。在很长的一段时间里，公式化、概念化、教条主义的影响束缚着创作人员的手脚，特别是“左”的思想对创作造成巨大危害。在题材上过分强调时事政治新闻、工业、农业等重大题材，对一些影片及其创作人员进行了不恰当的批判，严重影响和限制了创作的发展。历史的教训告诉我们，过分强调“形象化的政论”，用“形象化的政论”概括全部纪录片，是片面和狭隘的，导致新闻纪录片特别是纪录片不能以多种题材、风格、样式来反映丰富而复杂的现实生活，忽视了纪录片的艺术属性，妨碍了对创作的探索。更危险的是，“形象化的政论”这一理论还可能被一些别有用心的人所利用。在“文化大革命”中，“四人帮”的“事实要为政治服务”、“真实要为政治服务”等谬论，抹杀了新闻纪录电影的真实性原则。为了政治需要，他们不择手段地歪曲、夸大、捏造事实，说大话、空话、假话，这严重影响了新闻纪录电影的信誉。

现在，新闻纪录片与“形象化的政论”是否彻底地过时了呢？辩证唯物主义告诉我们，任何事物都是一个多面体，无论是过去、现在还是将来，我们对于新闻纪录片，不宜简单地全面否定。从正反两个方面来认识新闻纪录片才是理性、科学的态度。一方面，“形象化的政论”的局限性不容忽视，另一方面，新闻纪录片的珍贵的史料价值不容忽视。新闻纪录片虽然在艺术水准上还有待提高，但大量的史料性作品的不断摄制，还是具有了“纪录时代进程”的史料价值。而且自20世纪80年代以来，创作者开始注意新闻纪录电影的艺术性，把注意重点转向对人的表现和描写，重视通过捕捉人物形之于外的姿态、情绪、语言，来表达人物的思想感情、内心世界，特别重视表现人物当时的真实情感，达到以情动人的艺术效果，这又使得新闻纪录片具有了较高的艺术价值。所以，中国纪录片的健康发展应该呼唤题材、风格、手法的多元化取向，而不应罢黜百家，独尊一种。现实需要多种题材、风格、样式的纪录影片，“形象化的政论”只是其中重要的一种，在建设社会主义现代化的新时代，要深入概括现实生活，论证生活中的一些重大问题，“形象化的政论”仍是不可取代的。

第二节　“格里尔逊式”与主题先行

在中国纪录片本来不长的发展历程中，“格里尔逊式”业已经历了两度沉浮。在20世纪90年代以前，它被片面地理解为“主题先行”的代名词，俨然被当成了一种神圣的创作原则而受到顶礼膜拜，成为风行一时的政论片和专题片创作的理论基石；90年代以后，随着客观纪实浪潮的兴起，“格里尔逊式”不可避免地被彻底地否定，乃至于“格里尔逊式”至今仍被理解成一个颇具贬义色彩的概念。时至今日，日益边缘化的中国纪录片创作呼唤选题视点向社会主流生活的回归。格里尔逊的拍摄“发生在家门口的戏剧”的主张，对当下的中国纪录片创作的现实意义日益凸显。因此，有必要对英国纪录片学派的要义和我国“主题先行”的创作模式从源头上进行清理，准确把握英国纪录片学派的精髓，在此基础上深入考察“格里尔逊式”流变为“主题先行”的内在逻辑。

一、解剖影响者：完整理解“格里尔逊式”

在纪录片发展史上，美国人弗拉哈迪以身体力行的杰出创作实现了纪录片的独特艺术价值，英国人格里尔逊则将纪录电影发展成为声势浩大、影响波及全世界的运动，为纪录片赢得了地位。他不仅创立了英国纪录电影学派，而且推动了纪录电影的发展。1948年6月，格里尔逊重返母校格拉斯哥大学参观访问，并被授予法学博士学位。布瓦德教授在祝辞中说：“格里尔逊先生是这所大学的校友，他对作为有力的教育手段和社会工具的电影的发展作出了贡献，并且因此获得了世界性的承认。他是纪录电影的缔造者，他的名字将永远跟纪录电影联系在一起……然而，与其说格里尔逊是作为艺术家，不如说是作为社会哲学家将自己奉献给了电影，他意识到这种媒介可以用作启发人们的想象力和创造未来的潜能的有力手段。”将这段话当作对格里尔逊的评价是比较贴切的。[①] 本节根据对〔英〕弗西斯·哈迪所著的《格里尔逊与英国纪录电影运动》和约翰·格里尔逊的论文《纪录电影的首要原则》的梳理，将格里尔逊所倡导的纪录电影理念，也即英国纪录电影学派的要义归结为如下几点：

---

① 单万里主编：《纪录电影文献》，《格里尔逊与英国纪录电影运动》，中国广播电视出版社，2001年版，第48页。

1. 反对逃避现实的边缘化的题材取向，主张纪录片创作选题视点向主流生活的回归

如果说弗拉哈迪将眼光投向天涯海角，格里尔逊则试图将人们的目光拉回到自己家门前发生的事情。他尖锐地批评弗拉哈迪："假如我能代表反其道而行的一派，我希望弗拉哈迪影片中固有的新卢梭主义连同他那独树一帜的自我一起消亡。除去返璞归真的成分，新卢梭主义还代表着逃避现实的主张，冷眼旁观的态度，使用不当就会变成感伤主义。不管画面如何充满圣劳伦斯河畔的瑰丽景色和蓬勃生机，影片注定不能发展成为一种适于更加直接地表现当代社会题材的形式。"他指出，影片《柏林，大城市交响乐》等城市交响乐纪录影片开创了在家门口寻找纪录片素材的更加现代的样式，没有表现人所不知的新奇事物，也没有描写异国他乡的高尚野蛮人的浪漫故事，这种倾向在某种程度上代表着从浪漫向现实的回归。

格里尔逊同时还指出了主流题材的纪录片创作的难度："社会责任感使我们的现实主义纪录片成为一种费心的和困难的艺术，尤其是在我们所处的这个时代。相比之下，制作浪漫主义纪录片容易得多，因为高尚的野蛮人已经是浪漫的形象，四季更迭在诗歌中早已开始被人咏唱，这些事物的基本特征早已经被人再三宣告过了，拾人牙慧总是容易一些吧，这是谁都不能否认的。可是，现实主义纪录片面对的往往是城市、街道、贫民窟、市场、交易所、工厂等等，要把这些东西搞出诗意来，要从诗人从未涉足过的、跟艺术几乎不沾边的地方挖掘出诗意来，就不仅需要有鉴赏力，还得有灵感，也就是说要有深刻的洞察力，以做出真正扣人心扉的创造性的作品。"

2. 提出强调纪录电影的社会功能的"锤子论"

在纪录电影的社会功能方面，格里尔逊非常强调纪录电影工作者的社会责任感，以至于当时的纪录电影主要被用来指"社会评论片"。在影片样式方面，格里尔逊坚持把电影作为一种新的讲坛，发展了以解说词为主的影片样式，以至于数十年间许多观众心目中的纪录片就是这种样式的影片。格里尔逊毫不掩饰自己的这种主张："我把电影看做讲坛，用作宣传，而且对此并不感到惭愧，因为在尚未成型的电影哲学中，明显的区别是必要的。"他曾经这样写道："隐藏在纪录电影运动后面的基本动力是社会学的而不是美学，它源自这样一种愿望：在平常的生活中发现戏剧，而不是像眼下流行的电影那样从非同寻常的生活中编造戏剧。"[①] 法国哲学家萨特曾经说过，事物的存在先于本质。电影作为一种新型媒介具有多种功能。20 世纪初人们

① 单万里主编：《纪录电影文献》，中国广播电视出版社，2001 年版，第 36 页。

对电影本质的认识处在初步探索阶段，有人将之看做市井杂耍，有人将它用作艺术载体……格里尔逊则将它视作讲坛，当做宣传手段。在世界电影史上，格里尔逊是较早提出"电影哲学"概念的理论家之一。如果说弗拉哈迪将电影当作"观看自然的镜子"，格里尔逊则将之当作"打造自然的锤子"。他说："在一个充满活力和迅速变化的世界上，举向自然的镜子不如打造自然的锤子那样重要……我对于这种来到我的烦躁不安的手上的媒介的使用，是把它当作锤子而不是镜子。"

3. 主张组织、再组织、创造性地剪裁现实，较早认识到了纪录片不仅具有新闻性，而且具有艺术性

英文 documentary 一词是格里尔逊在发表于 1926 年 2 月 8 日出版的纽约《太阳》报上的评论弗拉哈迪的第二部影片《摩阿纳》的文章中首先使用的，稍后，他还将"纪录电影"明确定义为"对现实的创造性处理"（the creative treatment of actuality），今天看来，这个定义的积极意义在于否定了电影初期大量出现的简单记录生活事件的纪录片。所谓的"创造性处理"，主要是指根据事实对人类的重要性对事实进行有选择的戏剧化。他反对不加选择地传播事实，格里尔逊建议研究影响人们情感的戏剧性技巧，传媒可以通过这种技巧驾驭人们的感情。

基于以上认识，格里尔逊不同意把素材的原生态和非虚构性作为判定纪录电影的充要条件，认为不应该将所有根据自然素材制作的影片（film made from natural material）都归入纪录电影范畴。据此可以认为格里尔逊较早地认识到了纪录电影除了具有新闻性以外，还具有艺术性，从而将纪录片和新闻片区别开来。他反对将新闻片和图解片归入纪录电影的范畴，他说："纪录片这个称谓只留给高层次的影片。"[①] 在此基础上，格里尔逊主张纪录电影应该从对自然素材的平铺直叙（或想入非非）的描述，过渡到对他们进行组织（arrangements）再组织（rearrangements）以及创造性剪裁（creative shapings）的阶段。他说："重要的是，首先要分清如下两种表现方法之间的区别：一个是仅仅描述主题的表面价值，另一个是更加有力地记录主题的真实。你不仅要拍摄自然的生活，（the natural life）而且要通过细节的并置创造性地阐释自然生活。"[②]

4. 对纪录片独特艺术价值的肯定

格里尔逊在《纪录电影的首要原则》一文中对纪录片这一独特而富于生

① 单万里主编：《纪录电影文献》，中国广播电视出版社，2001 年版，第 501 页。
② 同上，第 503 页。

命力的艺术进行了热情的礼赞。他写道，“纪录电影的首要原则是：(1) 可以利用一种新的富有生命力的艺术形式挖掘电影之把握环境、观察现实和选择生活的能力。摄影棚影片 (studio film) 大大地忽略了银幕敞向真实世界的可能性，只拍摄在人工背景前表演的故事，纪录片拍摄的则是活生生的场景和活生生的故事。(2) 原初的演员和原初的场景能更好地引导银幕表现当代世界，给电影提供更丰富的素材，赋予电影塑造更丰满的形象的能力，赋予电影表现真实世界中更复杂和更惊人的事件的能力，这些事件比摄影棚的智者拼凑出来的故事复杂得多，比摄影棚的技师重新塑造的世界生动得多。(3) 取自原始状态的素材和故事比表演出来的东西更优美（在哲学意义上更真实）……此外，纪录片还能促使电影和知识的紧密结合，这是生硬刻板的摄影棚机制和翘着兰花指装模作样的大都市演员无法达到的效果”。他还说：“我对纪录片的要求非常简单，使用活生生的材料同样可以有机会制作出富有创造性的艺术作品。……电影人选择纪录片（而不是故事片）做媒介就跟作家选择诗歌而不是小说做手段一样，不同的媒介之间存在着很大的区别。处理不同的素材应该使用不同的美学手段。”①

二、观照被影响者：“主题先行”的创作理念

尽管“格里尔逊式”在特定历史条件下的积极意义不容置疑，但随着纪录片创作实践的演进，其局限性也日益凸显。诚如加拿大电影理论家比尔·尼克尔斯在《纪录片的人声》中所描述的那样：“格里尔逊的传统的直接谈话风格是第一种被彻底用滥了的纪录片形式。……在许多作品中，解说词明显压倒了画面”，“二战以后，格里尔逊式失宠了……除了在电视新闻、竞赛、广播对谈节目、广告和特殊的纪录片中，它几乎没有了市场。”②

尽管在西方“格里尔逊式”已经式微，但在被西方世界封锁隔离几十年的中国，“格里尔逊式”却演化成了“主题先行”的纪录片创作模式，成为20世纪80年代中国的一种主流的纪录片创作模式。有人将20世纪80年代的纪录片的特征概括为以下几个特点：先验性，即观念无须变，只是找“个案”，套入公式中，即成专题片；表扬性，即自我表扬觅词句，他人之口“合己意”；颂诗性，即辞藻空泛，全是礼赞，满纸抒情，溢满画面；主观性，即组织摆布，人为介入，代客做主，生活虚无；碎片性，表现为随意推拉变焦，随意四维乱摇，忽视画面内部奥妙，不善同期声利导，放弃了现

① 单万里主编：《纪录电影文献》，中国广播电视出版社，2001年版，第501页。
② 同上，第537页。

场。有业界人士回忆道，“80年代的中国电视可以说是‘文学电视’或者叫‘作家电视’的时期，许多作家‘触电’，介入电视专题片的写作，每部电视专题片的解说词都几乎是优美的文学作品，甚至不用作任何改动就可以直接出单行本，成为畅销书，因此许多节目的演职员表中都有‘撰稿’这个职务。由于‘撰稿’中的很多人还都是颇有影响的知名作家，所以排名往往很靠前。由此可以看出，当时做节目对稿的重视，甚至依赖。”[①] 20世纪80年代前后，纪录片的解说词非常完整，非常独立。它脱离片子，可以成为一个完整的作品。如《生土源》、《深山养路工》、《放路》等等，所有纪录片都是主题先行，只重结果忽视过程，纪录片基本上继承了印刷媒体的理性、严谨、独立的语言模式。这种状态一直持续到《望长城》的问世。

此外，在学界有一种观点认为：《望长城》问世之前的绝大部分所谓的纪录片只能称为专题片，而不应归人纪录片一类。著名纪录片学者陈汉元说：“是否可以这样认为，纪录片是先拥有材料，而后形成主题，提炼思想；专题片则是主题思想先行，一切成竹在胸，按需向历史现象索取材料。”[②] 而吕新雨的话则更加一针见血，“专题片”先闭门造车，然后让现实做奴隶。

客观地说，“主题先行”的专题片创作在20世纪80年代还是涌现出了一大批优秀作品。《丝绸之路》、《话说长江》、《话说运河》、《唐蕃古道》、《河殇》等都是优秀的文化纪录大片。《话说长江》采用了明晰、明快、明确的空间结构线索，从长江源头说到长江入海口，从天文地理说到风土人情，其中充满了对历史的沉思和对现实巨变的肯定。全片以浓墨重彩、翰墨华章的风格，以一泻千里、磅礴非凡的气势，书写了祖国山河与民族历史的新篇章，在海内外引起巨大反响。1988年出现的《河殇》采取了新的表现角度和叙事策略，《话说长江》式的民族自豪感被抛弃了，代而取之的是广征博引但现实性极强的政论风格。全片分为“寻梦”、“命运”、“灵光”、“新纪元”、“忧患”、“蔚蓝色”等6集，以所谓“反思古华夏文明命运，揭示悲剧性民族心态”为创作意图，提出西方文明是蔚蓝色文明，而中国文明是黄色文明。解说词说，“蔚蓝色的隐退，埋伏下一个民族和一种文明日后衰退的命运”，“蔚蓝色就像这小帆船，获得了现代世界命运的象征意义”；而“黄河东流万里，最终还是流入大海。我们不再拒绝大海的邀请了”，这等于是明确提出了抛弃黄色文明迎接蔚蓝色文明的主张，在国内学界引起了激烈的

---

① 孙玉胜著：《十年——从改变电视的语态开始》，三联书店，2003年版。

② 陈汉元：《我心中的纪录片》，《走向21世纪的中国电视——台长专家访谈录》，北京广播学院出版社，1998年版，第382～383页。

争论，在艺术特色上，《河殇》创造了一种政论和抒情相结合的风格。历史的忧思引起很多观众的共鸣，现实的批判激发了观众的收视欲望；但当我们再次冷静地思考这部片子的思想倾向时，却不难发现，斗室之中的愤懑和热情空洞的呐喊并不符合当时中国发展的实际。

三、思辨与拷问：动因、成就及局限

"格里尔逊式"在20世纪80年代的中国本土化为"主题先行"的创作模式有着深层的社会和文化根源。普列汉诺夫说："一个时代的社会精神取决于那个时代的社会关系。这一点没有比在艺术与文学的历史表现中表现得更明显的了"，从这个意义上说，不同年代的政治环境和主导文化倾向对纪录片创作都会产生重要影响。"格里尔逊式"正是契合了20世纪80年代改革开放的中国的特定社会语境，历史地成为了"主题先行"的纪录片创作模式的理论武器。因此可以说，20世纪80年代的中国的特殊的政治、文化生态历史地选择了"格里尔逊式"。十年"文化大革命"的结束对中国造成的震撼和变迁是全方位的。在艺术界，首先是对其文化破坏和人性摧残的控诉、反思，然后进一步把这种反思深入到整个民族的文化传统和发展方向上。这方面，电视纪录片充当了重要的角色，凭借电视再现场景的特长和解说词的煽情力量，中华民族大地上包括黄河、长江、长城在内的民族表征物几乎被逐个拍遍。从《丝绸之路》、《让历史告诉未来》、《话说长江》、《话说运河》直到80年代末的《河殇》，中国纪录片人提出的口号是"让理性的光辉普照大地"，这是从"文化大革命"的梦魇中醒来的纪录片人对于"文化大革命"情绪化、反理性思潮的叛逆。一批具有知识分子品格的文化精英在用他们的呐喊唤醒"文化大革命"梦魇中的人们。他们在文化、风光、艺术和政论中寄托了对于曾经被淹没的尊严、价值的思考。他们试图通过理性的呐喊唤醒大众，充当新时期的精神领袖。这种需求和"格里尔逊式"的核心理念达成高度的默契，解说词成为表达抽象概念和民族文化反思的最便捷的手段。一时间，重文轻画、声画两张皮的解说词纪录片几乎垄断了整个80年代的中国纪录片创作。

新世纪，众神狂欢已成为文化艺术诸领域的主题，注重声画冲击力的娱乐化纪录片席卷全球，新纪录片作为一种重要的新生力量不可小觑。于是一个问题不容回避："格里尔逊式"所倡导的纪录片观念是否已经过时，而只能作为纪录片发展史上的一种存在？如果不是，那它的现实意义何在？我们应该从中吸取哪些合理因素来改进当下的纪录片创作？

首先，对于选题视点日益边缘化的中国纪录片创作，格里尔逊反对逃避

现实的边缘化题材取向，主张纪录片创作选题视点向主流生活的回归。对于中国纪录片人，这一主张至今仍振聋发聩。纪录片作为人类的生存之镜，记录时代进程和社会主流生活是其题中应有之义。其次，格里尔逊对纪录片的独特艺术价值的肯定流传至今，他说："纪录片这个称谓只留给高层次的影片。"① 时至今日，这一观点早已深入人心。再次，格里尔逊较早地发现了纪录片除了具有真实性以外还具有艺术性。他还将"纪录电影"明确定义为"对现实的创造性处理"②，这一观点与维尔托夫的"将现实的片断组合成有意义的震撼"的主张是一致的。它对于一度盛行的电视纪录片创作中出现的声画素材的简单堆砌的积弊具有很强的批判意义。唯物辩证法告诉我们，任何真理性的认识都有其适用的条件和范围。格里尔逊的"对现实的创造性处理"在很大程度上是因人们断章取义地简单理解，以及过度滥用而使其从真理走向了谬误。而且"格里尔逊式"的倚重解说词的纪录电影为人所诟病的缺陷在很大程度上是当时没有同步录音技术造成的，使用大量的解说词来结构纪录片实在是一种不得已的选择。最后，格里尔逊主张"锤子论"反对"镜子论"的主张与列宁提出的"形象化的政论"有几分神似，我们应该用扬弃的态度审慎地对待。纪录片既可以是改造社会的锤子（正如当下的政论片所担负的使命）更应该是观照现实的镜子。实践证明，题材、风格乃至功能的多元化已经是纪录片未来发展的不可逆转的趋势。

总之，对于格里尔逊的纪录片观念，我们应该打破偏见，给予全面而完整的理解，事实上，异军突起的"新纪录电影"就是对格里尔逊式的回归和超越，在很大的程度上呈现出对格里尔逊式的纵向承受。

第三节　直接电影与客观纪实

"直接电影"（Direct Cinema）是产生于美国，勃兴于 19 世纪 60 年代的一个比较重要的纪录片流派。它所倡导的纪录片观念，在拍摄理念、制作形态上和我国 20 世纪 90 年代兴起的客观纪实手法具有很大的相似性。在这种背景下，"直接电影"被介绍到了中国，对我国的纪录片创作产生过一定的影响。本节将就"直接电影"的特征、产生的动因以及对客观纪实手法的启示进行深入探讨。

---

① 单万里主编：《纪录电影文献》，中国广播电视出版社，2001 年版，第 501 页。

② 同上，第 503 页。

一、影响者："直接电影"

"直接电影"是在美国产生的，以罗伯特·德鲁（Robert Drew）和理查德·利科克（Richard Leacoek）为代表的纪录片流派。"直接电影"这一称谓是德鲁和利科克小组的另一个主要成员艾伯特·梅斯莱斯首先使用的。当时，他和利科克在一起摄制了歌手、诗人鲍勃·迪伦的传记片《不要回顾》(1966),《蒙特莱·波普》(1968) 及其他影片。艾伯特喜欢称这种拍摄手法为"直接电影"，后来这一称谓也为其他人所广泛采用，并成为该纪录片流派的名称。

"直接电影"在上世纪 60 年代有较大影响，但随着岁月流逝，至今仍一直保持"直接电影"风格的纪录片人已寥寥无几，其代表人物是美国的弗雷德里克·怀斯曼。怀斯曼是享有国际性声誉的一位美国"直接电影"人，他试图通过纪录片"对美国当代社会做一个累积性的、印象式的、带主观色彩的描述"，他断然停止使用语言的说明和评论。他的影片对美国社会中权力的运用状况进行了研究，这些影片构成了展现美国社会生活全貌的图画，特别具有引人入胜的感染力。我国台湾纪录片制作人李道明认为："怀斯曼的电影非常重要，最重要的是他的一系列电影，而不是一部电影，因为他不给予任何意见和参考，而是让观众自己从自己的经验中去比较，去思考……他的纪录片好像是一个全然中立的，甚至感觉是散乱的一些影像组合，观众自己可以随意进出，随意想象，而这正是他的重要性。他的影片彼此都有关联，又组成一个'纪录片群岛'。这是一种非常有智慧的纪录片制作方法，而且他一辈子都在这样做，这就是他在纪录片史上的重要性。"

匈牙利电影美学家贝拉·巴拉兹说，在纪录片里"艺术不在于虚构，而在于发现。艺术家必须在经验世界的广阔天地中发掘出最有特征意义的、最有趣的、最可塑造的、最有表现力的东西，并且把自己的倾向性和思想意图异常鲜明地表现出来"。"直接电影"只是旁观记录，追求更大的真实性。尽管摄影（像）机的存在，不可避免地会使它面前的被摄体在不同程度上受到影响，但是创作者至少可以将这种影响降低到最低限度。在此，我们将"直接电影"的特征概括为以下几个方面：

首先，"直接电影"的特点表现在他们的作为观察者的姿态。直接电影的拍摄者是事件之外的偷窥者或旁观者。正如巴尔诺所说："影片摄制者抛弃了奖励者的职责而成了观察者。新式的轻便装备出现，使过去的纪录影片中不曾有过的贴近的观察成为可能，而且不限于影像，连音响也包括在内。这些影片摄制者们不仅热心于观看，还热心于倾听。……他们时常走进那些

为社会所摒弃或者被隐蔽起来的场所。"[①]

其次,"直接电影"的特点表现在它拒绝评论、解说和采访。"直接电影"的作者力图使自己以观察者的身份,去观察,去倾听,去记录。利科克说道:"没有人向我说什么,由我自己去寻找事物的意义,这时候我最感到兴奋……当我感到有人向我作解答的一刹那间,我好像要开始拒绝。"[②] 所以"直接电影"没有采访,没有搬演,不用灯光,也不用解说,拒绝了一切可能破坏生活原生态的主观介入。创作者处于高度紧张状态,"挑、等、抢"是最主要的拍摄手段。

第三,"直接电影"追求开放性、多义性的主题,反对简单化的诠释。所有的人类行为是非常复杂的,现实生活是存在模糊性(ambiguity)的,人的身上往往有许多矛盾性,纪录片创作者可以用不同的方式和角度来分析人的某一行为,"直接电影"的代表人物怀斯曼说:"我的片子的主要目的是反映人类行为的复杂性,而不是以意识形态(ideology)的标准来把人类简单化。我认为任何以意识形态为主导的电影方式只会使你的电影变得很狭窄,而不能使你了解更多的东西。"[③] 他对社会问题很感兴趣,但不愿对它进行简单化的解释。他是用电影来表现人类存在的一些复杂问题、并以复杂的方式来解释它,而不仅仅是使它成为一种简单的意识形态的主张,或造就简单的意识形态的主角。在他看来,阐述性的纪录片就是在简化内容,不是把观众当作很聪明的人,或者有很成熟理解力的人,所以纪录片创作者就要解释所发生的是什么。怀斯曼说:"作为纪录片,我的制作方法是把观众看做和纪录片制作者一样的地位、一样的聪明。"但是,正如著名纪录片史学家埃里克·巴尔诺所指出的那样,这种风格也带来了问题,"因为结论要让观众来做,所以影片的含义是不明确的。……从这里,观众,至少其中某些观众,得到了扰乱的结论。这些含混不清之处,在某些影片爱好者看来感到愉快,而在另一些爱好者看来,则感到恼火"[④]。

第四,"直接电影"结构影片的原则是抽象到一种隐喻的层次。"直接电影"的客观纪录并非不加选择的自然主义记录。其主题的隐蔽性也不等于没有主题。事实上,怀斯曼在过去三十年所做的都是涉及美国现代生活的纪录片,特别是针对美国的有些机构,比如警察局、医院、福利机构。他说,这

---

① 〔美〕埃里克·巴尔诺著:《世界纪录电影史》,中国电影出版社,1992年版,第224页。

② 〔美〕埃里克·巴尔诺著:《世界纪录电影史》,中国电影出版社,1992年版,第229页。

③ 〔美〕弗雷德里克·怀斯曼:《怀斯曼的电影世界——美国纪录片大师怀斯曼谈纪录片创作》,载《多元文化视阈中的纪实影片》,学林出版社,2003年版,第431页。

④ 〔美〕埃里克·巴尔诺著:《世界纪录电影史》,中国电影出版社,1992年版,第224页。

些纪录片的出发点“主要是想描述个人与国家的关系”。在抽象的层次上，纪录片就成了对社会问题的一个隐喻（metaphor）。所以“直接电影”在看似客观冷静的外表下面隐藏的是作者对现实、社会、人生的思考，只不过作者的思考是通过一种隐喻的形式表现出来的。认识到这一点非常重要，如果用客观纪实的手法创作的纪录片作品不能上升到隐喻的层次，作品就失去了灵魂而成为毫无意义的素材堆砌。“直接电影”大师怀斯曼也曾经说，“仅仅把纪录片作为‘曝光’性的片子是太过于简单化了，而且是不足取的”①。这种弊端在中国 20 世纪 90 年代的客观纪实浪潮中曾经表现得相当明显，模糊主题、隐藏主题往往异化为没有主题。有人尖锐地批评这些创作者只学来了“直接电影”的皮毛，而没有领会“直接电影”的精髓。

纵观历史，客观、逼真地复制现实是人类一直不曾放弃的追求。早在电影诞生之初，卢米埃尔就特别强调电影的照相性；20 世纪 20 年代，苏联纪录片大师维尔托夫开创了“出其不意地捕捉生活”的“电影眼睛派”；而美国的弗拉哈迪则拍成了历史上的第一部杰作《北方的纳努克》。“直接电影”的创作者主张摄影机永远是旁观者，不干涉、不影响事件的过程，永远只作静观默察式的记录，以求尽可能地提供现实的复原。这种主张得以实现的物质条件是纪录片创作者在轻便同步录音技术上取得的突破，当然，反过来也正是这一创作主张和由此产生的需要推动了这一重要的技术发明。强调这一点显得尤为必要，电影、电视都是技术依赖性极强的媒介，纪录片的表现形态、制作手段、风格都会受到技术水平的深层制约，往往新的创作理念的背后都会有技术创新的支撑，摄录技术手段的革命往往会带来纪录片的美学革命。

二、被影响者：客观纪实运动

随着大型纪录片《望长城》成功推出，该片所奉行的客观纪实手法便成为了 20 世纪 90 年代的纪录片运动的主要潮流。一时间，“跟拍、跟拍、再跟拍，记录、记录、记纪录”成为了纪录片创作中的一句时尚口号。很多研究纪录片的学者指出，以客观纪实为特征的新纪录片运动使中国纪录片真正超越了“主题先行”的专题片的窠臼，展示了自己独特的艺术魅力。也正是在客观纪实大旗的引领下，中国纪录片创作水平取得了长足的进步，许多纪实性作品走出国门，获得了一系列的国际大奖。

---

① 〔美〕弗雷德里克·怀斯曼：《怀斯曼的电影世界——美国纪录片大师怀斯曼谈纪录片创作》，载《多元文化视阈中的纪实影片》，学林出版社，2003 年版，第 431 页。

《沙与海》、《阴阳》、《藏北人家》、《深山船家》、《回家》、《最后的山神》、《神鹿啊，我们的神鹿》、《龙脊》、《远在北京的家》、《八廓南街16号》、《三节草》等是这一时期产生的优秀作品。《沙与海》把关注的目光直接投射到当代普通人的生存状态上，在结构上采取了两条线索交叉剪接的方式，一条线索反映西北戈壁滩一家牧民的生活，另一条线索展现东海之滨一家渔民的生活。该片向人们展现了那个时代人们生活的原生态，其中"父子打酸枣"、"小女孩沙滩嬉戏"、"牧民女儿谈婚姻"等段落更是在朴实无华中流露出一种生活细节的诗意，令人过目难忘。此片获1991年"亚广联"大奖，这是我国电视纪录片首次获此殊荣，授奖辞评价它"出色地反映了人类的特性以及全人类基本相似的概念"，并"有助于本国发展"。《最后的山神》通过对一位鄂伦春萨满（巫师）孟金福的生活记录展现出时代前行的必然。该片获得了1993年度"亚广联"电视大奖，授奖辞中说："《最后的山神》自始至终形象地表现了一个游猎民族的内心世界。这个民族传统的生活方式伴随着一代又一代人更迭而改变着。"

只要对客观纪实手法进行清理就不难发现，纪实主义在20世纪90年代的中国的出现和流行是内因和外因共同作用的结果。具体地说，内因表现为：20世纪90年代的中国的政治背景、文化生态和社会心理环境发生了丕变。20世纪90年代初，市场经济的车轮开始滚动，中国社会政治、文化环境变得日益宽松，大众文化日益取代精英文化成为主流，电视观众的接受心理随之变化，那些动辄就讲"文化"、"民族"和"历史"的纪录片不再受到观众的宠爱，那种高高在上俯视大众的教化式片子也变得令人生厌；外因表现为国外的纪录片流派和理论的影响，客观纪实手法接受的外来影响主要表现在两个方面：其一是法国影评家巴赞倡导的纪实美学。被巴赞描述为框取和包容现实而不是冲击现实的风格——长镜头、大景深、远景镜头——成为了20世纪90年代中国纪录片作品的主流风格；其二就是"直接电影"精神。说到底，直接电影精神就是一种客观、冷静、静默关注生活的创作态度，是更深入地逼近生活本质的客观纪实精神。同期声、跟拍、抓拍、长镜头、平视机位……滥觞于20世纪90年代初的中国新纪录片运动先天具有了"直接电影"的韵味。这在《龙脊》、《山洞里的村庄》等电视纪录片中已有了很好的体现。如果说巴赞的纪实美学为20世纪90年代的中国新纪录片运动提供了理论基石的话，那么"直接电影"就是从创作实践的层面为中国新纪录片运动提供了一个可资借鉴的创作模本。

三、直接电影：被误读的神话

首先，较之“格里尔逊式”，“直接电影”所主张的平实、客观、冷静的创作理念更接近纪录精神的真谛，它使中国纪录片人近距离地触摸到了纪录片的本质层面，引导中国纪录片摆脱了“专题片”模式的直奔主题的躁动和功利，促进中国纪录片创作开掘深刻的主题和哲学意识。但是，正如两位法国学者指出的那样，纪录电影史上存在着两种传统，分别代表着纪录电影的两个极端：一种是对现实的描述，另一种是对现实的安排，纪录电影的全部历史便是在这两个极点之间形成和发展演变的。前者以“直接电影”为代表，后者以“格里尔逊式”为典型。因此，不可否认的是，“直接电影”把中国纪录片创作从一个极端引向了另一个极端。因此，由于对“直接电影”的主题的开放性和多义性的肤浅理解，和对冷眼旁观式的记录的简单模仿，客观纪实手法曾一度误入歧途，纪录片创作出现了非审美化、简单化的趋向。不少纪录片编导将纪实简单地理解为：跟拍，晃动的长镜头，杂乱的同期声……甚至认为客观纪实就是完全排斥创作者的主体意识，结果片子就成了无意义的、散乱的素材的堆积和罗列。

其次，“直接电影”的风行使其成为一种新的霸权，在颠覆了“主题先行”的专题片模式后，它自己又成为了阻挡纪录片前进的教条和模式。它的强势地位直接导致了纪录片创作风格的单一化，一段时间里，人们热衷于谈论客观纪实，不愿或不敢谈论主观再现。其实“直接电影”本身也有诸多不足之处，例如，它的表现题材极为有限，它在表现诸如过去与未来，宏观世界和微观世界等人们现实生活经验之外的内容时显得无能为力。“直接电影”缺少历史的参照和深度。现实是历史的延续，历史是因，现实是果，缺乏历史参照和深度的真实只能是肤浅的真实。诚如加拿大电影理论家比尔·尼克尔斯所言：“这种影片有时使人困惑，更时常使人为难，它们难得向观众提供他们所寻求的历史感、时代背景或前景。”[①] 所以，一旦出现了需要和合适的条件，它的颠覆者——“新纪录电影”就会迅速崛起。

---

① 见比尔·尼克尔斯：《纪录片的人声》，载《纪录电影文献》，中国广播电视出版社，2001年版，第537页。

第四节　真实电影、自我反射式与主体介入

西方纪录片诞生至今，大致经历了五个发展阶段：20 世纪 20 年代起为无声片时代，30 年代至 50 年代为画面加解说式的格里尔逊模式，60 年代、70 年代进入直接电影、真实电影阶段，80 年代则以自我反射式（Self－reflextive 又称“个人追述式”）为主。近年来，“真实电影”和“自我反射式”对于我国纪录片创作的影响越来越大，故有必要对其进行专门的探讨。

一、何为“真实电影”?

“真实电影”源于 1961 年法国人让·鲁什与艾德加·莫兰合拍的《夏日纪事》，影片作者把他们二人的拍摄手法，用苏联“真理电影”的译词，称为“真实电影”。美国纪录片史学家埃里克·巴尔诺把“真实电影”的工作者称为“触媒者”，将“真实电影”称为“触媒电影”（“触媒”意为催化剂），把“直接电影”工作者称为“观察者”，“直接电影”又称“观察电影”。“观察者”面前有一个迫切的问题是，摄影机的存在使它前面的事物受到多大影响的问题。利科克等人对此感到不安，怀斯曼等人对这种影响做出最低的估计。而让·鲁什对此有截然不同的看法，他强调在摄影机面前人们要比在其他情况下，做出更加忠实于自己性格的行为。他承认摄影机的影响，但不把它当作一种负担，而把它当成一种重要的媒介——可以启发内部真实的媒介。他的这种想法直接促成了一种新的纪录片流派的诞生。被称为“研究故乡的人类学”的《夏日纪事》成为他的纪录片观念的成功实践。他们开发了一种作为“精神分析的刺激物”而行之有效的手段，使人们说出以往不能谈论的事物。在巴黎林阴大道的一个摄影机能看到的地方，人们被麦克风叫住回答诸如此类的问题：“你是幸福的吗?”有的人对问题置之不理，也有人站住进行思考，其中也有人心头一想就百感交集，甚至流下泪来……影片中的被拍摄者最后被招至放映室观看拍下的影片，然后围绕这影片进行交谈，制片者把交谈情况录制下来。这些交谈和鲁什、莫兰就他们从制片经验中得出的想法进行的交谈共同构成了影片的一部分。

二、比较分析：“真实电影”与“直接电影”

“真实电影”和“直接电影”有许多共同点，比如，它们都勃兴于 20 世

纪60年代，都在很大程度上依赖于轻便同时录音技术的突破，他们都有巴尔诺所说的“鲜明的焦点”——把摄影机对准“说话的人”。因此在许多纪录片研究的论述中屡屡出现概念的混淆，经常有人用“真实电影”来指说“直接电影”，或者将“真实电影”和“直接电影”统称为“真实电影”。但实际上，二者的区别是十分明显的。巴尔诺对此有精辟的论述：“直接电影的纪录电影工作者手持摄像机处于紧张状态，等待非常事件的发生；鲁什型的真实电影则试图促成非常事件的发生。直接电影的艺术家不希望出头露面，而真实电影的艺术家往往是公开参加到影片中去的。直接电影的艺术家扮演的是不介人的旁观者的角色，真实电影的艺术家都担任了挑动者。直接电影作者认为事物的真实随时可以收人摄影机，真实电影是以人为的环境能使隐蔽的真实浮现出来这一论点为依据的。”①

我们在此基础上进一步分析，可以发现，如果从叙事学的角度来考察，“真实电影”和“直接电影”的重要区别之一在于二者的叙事策略的不同。具体表现为叙事视角和叙事者的差异。首先，从叙事视角的层面看，叙事视角是一部纪录片观照世界的特殊眼光和角度。通常的叙述视角有“全知视角”、“限制视角”和“纯客观视角”三种。全知视角又称零度焦点叙事。叙事者无固定视角，像一个全知全能的上帝，洞察一切。格里尔逊式的解说词电影和我国的专题片运用的就是这种叙事视角。零度焦点叙事的优点在于比较灵活自如，具有拓展时空跨度、深入人物内心、直接加入主观看法的功能；缺点在于它具有较强的虚拟性和主观性。限制视角又称内焦点叙事，它是以纪录片文本当中的人物视角展开叙事的。它的叙述要受到叙述者视阈的限制，即只能叙述他自己的所见所闻，所感所想，不能叙述别人看到或听到的而他自己没有看到或听到的事情，更不能介入别人的内心世界。“真实电影”主要使用的就是这种叙事视角。纯客观视角又称外焦点叙事。指叙事者像一台摄影机那样只客观纪录事情的表象，不去追溯事情的历史背景，不涉及任何人的心理活动，叙事者也不抛头露面，评头论足。“直接电影”使用的就是这种叙事视角。其次，从叙事者的层面看，研究叙事者就是研究谁在发出声音的问题。根据叙事者介入叙述的程度，可以分为缺席的叙事者，隐蔽的叙事者和公开的叙事者三种类型。所谓缺席的叙事者，是指在叙事作品中几乎难以发现叙事者的身影，也难以觉察出叙事声音。隐蔽的叙事者介于缺席叙事者和公开的叙事者之间。“直接电影”和我国的客观纪实作品追求的就是缺席的叙事者或隐蔽的叙事者，而“真实电影”“格里尔逊式”和我

---

① 〔美〕埃里克·巴尔诺：《世界纪录电影史》，中国广播电视出版社，1992年版，第245页。

国的专题片、政论片作者就属于公开的叙事者。

正如加拿大学者比尔·尼克尔斯在《纪录片的人声》中指出的那样，每一种纪录片的新形式，“如同他们的前身一样，在某一段时间内看来似乎是‘自然’的，甚至是‘现实主义’的。但每一种形式的成功也同时孕育着它自己的失败：它有所局限，有所疏忽，有所否定，有所压抑。时机一到，新的需要就带来了新的形式和发明”。[①]“真实电影”和“直接电影”也是一柄双刃剑。一方面，触媒电影——“真实电影”从有益的方面到破坏的方面，用各种方法对电影技术的发展产生了影响。它给予一般纪录电影工作者避而不用的采访的一席之地。比如，“真实电影”的采访，如果巧妙地加以运用，即可成为人物传记纪录片的重要手段；另一方面，“真实电影”的效果，和“直接电影”一样，在很大程度上依靠“说话的人”，所以要受到某些局限。由于被访者往往使用方言，因而就产生翻译困难的问题，使这种纪录片不是在国际间，而大多是在国内发挥作用。……在无声影片时代，《北方的纳努克》那样的纪录影片佳作很容易传遍世界。现在语言问题在一定程度上限制了纪录片的传播。比起对准“说话的人”的纪录影片来，作为易于处理翻译问题，带有解说的纪录片，是易于进行国际间的交流的。而且“真实电影”同“直接电影”一样，都具有主题的模糊性，它们可以引起激烈的争论。因为它们采取的不是明言而是提问的方式，通常避免把社论式的意见穿插进去。

三、在路上——“自我反射式”纪录片在中国

“自我反射式”（Self－reflextive）又称“个人追述式”或“自省式”，评述者的讨论混杂于访问会见之中，制片人的画外音与画面内字幕相结合，呈现为互动的主观，促使观众了解主观意见是如何建构和呈现的，迥异于其他纪录片模式。加拿大学者比尔·尼克尔斯在《纪录片的人声》中将“自我反射式”纪录片划为纪录片发展的第四阶段。认为它是一种“形式更复杂、认识论与美学意味更显著的影片。这些新的自省式（Self－reflextive）纪录片把评述和采访、导演的画外音与画面上的插入字幕混杂在一起，从而明白无误地证明了纪录片过去总是限于再现，而不是向‘现实’敞开的明亮窗户，导演向来只是参与者——目击者，是主动制造意义和电影化表述的人，而不是一个像在真实生活中那样中立的，无所不知的记者。……在我们目前的历史环境下，在可供选择的多种发展的风格中，自省式纪录片的明显可见

---

① 单万里：《纪录电影文献》，中国广播电视出版社，2001年版，第538页。

的毛病要比直接解说式、'真实'式或采访式更少些"[①]。

正如有的学者指出的那样，"自我反射式（Self－reflexive）"纪录片就是自我不再躲藏在片子"客观性"的后面，他自己就是片子的重要元素；强调的是"我"与现实的对话与互动关系。但是，需要说明的是，纪录片的这种"主观"，指的是在现实中，创作者与现实的关系——它们之间的相互影响，是纪录片创作过程中人与现实的关系，因为它改变了现实，使自己融入现实之中，所以应该成为纪录片构成的一部分；就像一个孩子站在一池水前面，他总想扔一颗石头进去，他其实还是对水充满好奇，正是在水被激起浪花泛开层层涟漪时，他对水的理解加深了。自我反射式纪录片就是创作者把自己当做了石头，有头脑、有眼睛的石头，扔进生活的水面，去激发生活呈现出它隐藏的秘密。就像水并不会因为石头而改变，水还是水，相反，正是浪花和涟漪使水的特性得到表现，创作者通过这种方式来探求与表达。然而，"自我反射式"纪录片并不意味着：创作者有权利可以对现实凭借想象进行随心所欲的歪曲和利用，纪录片对主观的强调，指的是创作者对现实的洞察与理解。

近年来，理论界已经开始强力关注"自我反射式"纪录片，"自我反射式"对我国纪录片创作的影响越来越大，这种影响主要表现在两个方面：其一，它所推崇的"互动的主观"打破了视客观纪实为正统的陈旧观念。只要盘点一下世纪之交几年中的纪录片获奖作品，就不难发现纪实性纪录片正逐渐从荧屏淡出，以"自我反射式"为代表的非纪实性纪录片正在逐渐崛起。在近几年的获奖作品中，严格的纯纪实作品，即所谓的"观察电影"寥寥无几，占主导地位的是一些顽强地坚持主观表现的作品，明显地呈现出对"自我反射式"的模仿和借鉴。《英与白》在2001年四川国际电视节获得"金熊猫"大奖，并被视为得到了国际性承认。《我们的河流》获2001年中国广播电视新闻奖纪录片一等奖，该片也不是纪实性作品，在片中有多处搬演和数字动画模拟的情境重现。即使是一些纪实作品也较多地吸纳、借鉴了主观和表现的元素。如获得2000年中国广播电视新闻奖纪录片一等奖的《山里的日子》，虽然在总体上是一部纪实性作品，但是作者也在片中吸收了很多主观表现手法。创作者谈到该片时说："在这部片子里，我重新将主观表现引入客观纪实，它的基本样式是纪实的，同时又有很多表达情绪的内容。……在音乐的运用和油画作品的处理上，体现了一种主观的表现色彩，还不时出

① 比尔·尼克尔斯：《纪录片的人声》，载《纪录电影文献》，中国广播电视出版社，2001年版，第537页。

现为打乱现在进行时的时空结构而进行的蒙太奇剪辑，以此折射一种情感，传递某种心灵语言和思想观念。”[①] 其二，“自我反射式”纪录片极大地丰富了我国纪录片的风格样式，既有利于开创纪录片创作的百花齐放的局面，也为 20 世纪末彷徨不前的纪录片创作开启了一道突围之门。电视是一种典型的技术性媒介，每一次重要的电视技术上的突破往往会带来电视美学的革命。凭借一系列高新数字电子技术武装起来的电视技术为纪录片创作提供了强有力的技术支持。实践证明，纪录片不但可以靠丰富的意象和深刻的内涵取胜，而且可以在形式上不断创新，可以追求画面音效的唯美表现，拍得和故事片一样好看。

实务界也开始自觉对“自我反射式”纪录片进行了思考和实践探索，并已经涌现出了一批优秀的作品。令人振奋的是，这些探索性、实验性纪录片作品受到了官方主流话语和精英话语的热情肯定。比如，新疆电视台拍摄的《天池人家》就堪称一部“自我反射式”纪录片优秀之作。该片荣获了 2002 年度中国广播电视新闻奖短纪录片一等奖，它比较完整地借鉴了“自我反射式”的叙事策略和风格样式。该片在 15 分钟的时间里，通过叶尔肯——一位手持 DV 的哈萨克青年的采访、拍摄、讲述和回忆，反映了新疆天池地区人民的生存状态，展现了旅游开发对当地老百姓生活条件的极大改善和对传统价值观念的冲击和影响。尽管作品的主题是主旋律的，但由于采用了“真实电影”手法，整个片子显得自然真实，没有说教味、宣传腔。从叶尔肯的叙述中我们了解到哈萨克人热情好客，所有的游人都被视为朋友，哈萨克人的传统观念曾经认为“赚朋友的钱是可耻的”，但是随着天池长期的旅游开发，市场经济意识也逐渐消解了淳朴的传统观念，在片子的结尾，我们看到，两个不到十岁的哈萨克小姑娘牵着一头小羊羔，为了招徕游人照相，用带着稚气的童腔熟练地吆喝。整个叙事采取了限制视角，即以青年叶尔肯这一人物的视角展开叙事，以叶尔肯的采访、拍摄和讲述来结构全片。更为巧妙的是，《天池人家》采用了双重叙事视角——叶尔肯既是拍摄者，又是被拍摄者，从而产生了一种新颖别致的效果，升华出一种“你站在桥上看风景，看风景人在楼上看你”的美学意境。在拍摄过程中，叶尔肯手持 DV 机对姐姐、女歌手和几位年轻人进行采访，他时而是事件的参与者，用英语与外国游人交谈，时而是独立于事件之外的叙述者，以画外音进行讲述、评论和回忆。在片子的结尾，叶尔肯还将自己采访拍摄所得的素材放映给采访对象看，请年迈的母亲谈感想。从《天池人家》的成功我们可以感受到“自我

---

① 王海兵：《纪录片的客观纪录与主观表达》，载《西部电视》，2002 年 4 期。

反射式”饱满的叙事张力，相信今后会出现更多的优秀的“自我反射式”纪录片。

目前，“自我反射式”纪录片创作模式在我国还处于起步阶段，但是随着中外纪录片交流的深入和我国纪录片创作的发展，相信“自我反射式”的纪录片会被越来越多的中国纪录片人和观众所接受。

课后习题：

一、名词解释

1. “形象化的政论”
2. 直接电影（Direct Cinema）
3. “自我反射式”（Self－reflective）纪录片

二、简答题

1. “格里尔逊式”纪录片兴起的缘由是什么？
2. 新闻纪录片的主要特征有哪些？
3. 请辨析“真实电影”与“直接电影”的异同。

三、论述题

1. 直接电影在中国的运用存在哪些问题？
2. 试析“格里尔逊式”是如何在20世纪80年代的中国本土化为“主题先行”的创作模式的？

第十章　纪录片创作流派

中国纪录片的发展虽然是近 20 年左右的事，但是纪录片的创作却十分兴盛。作为一种有力地记录人类自身和其所面对的自然与世界及其相互关系的影像形态，纪录片成为电视时代高品格文化的重要代表，因而为中国电视人所青睐。在中国，到处都活跃着纪录片工作者忙碌的身影。纪录片的发展过程显现出纪录片的创作和地域文化、经济和社会之间的紧密关联。在一定的区域，纪录片创作呈现出比较鲜明的特色和共同的倾向。从这个意义上讲，纪录片创作流派已经形成。我们考察中国纪录片的创作，可以明显地看到北京、上海和西部这三个区域代表了不同的纪录片创作风格。因此，本书亦据此将中国纪录片创作的流派分为“京派”纪录片、“海派”纪录片与“西部”纪录片。需要说明的是，流派的划分着眼于整体，它不能把一个区域内所有的纪录片都包含在里面。

“京派”纪录片强烈地受到国家文化、制度文化的影响，但同时又深受京城特有的胡同文化的浸润，所以在纪录片创作上就向两个方向发散：对史诗类的历史题材、重大的现实题材和普通人群的关注；“海派”纪录片在上海浓郁的同质性城市市民文化的影响下，表现出记录身边的人和事的巨大热情；“西部”纪录片是一个地域涵盖十分广泛的概念，西部地区绚烂多彩的民族文化和异质风情，促成西部纪录片创作者特别爱好人类学题材和自然环境类题材的创作，使西部纪录片呈现出自己鲜明的特色。三个流派在题材选择、美学风格、文化精神以及叙事话语等方面都表现出迥然不同的特色。然而这三者同时在几年的时间内创作出了一批水平较高、风格多样、影响广泛的作品，共同推动着中国纪录片的发展。流派的出现标志着中国纪录片创作走向繁荣和成熟。

第一节 “京派”纪录片

“京派”纪录片对中国纪录片创作的影响是非常大的。无论是从数量，还是从质量来看，都是如此。虽然我们可能会注意到“京派”纪录片的特征集中在一些特定方面，但这个创作群体在几乎所有的纪录片类型上都有所建树和开拓。这是我们研究这一流派时首先应该明确的。

一、“京派”文化和“京派”纪录片

“京派”是一个有着丰厚文化和历史内涵的概念，它涵盖了文学、戏剧、绘画等诸多领域。它又被人称之为“北派”。在 20 世纪 20 年代末期到 30 年代，文学创作的中心南移到上海之后，留在北京和其他北方城市的一个自由作家群（主要是由几个大学的师生松散组合，没有正式结社但有自己的创作阵地，如《文学月刊》、《大公报·文艺副刊》等）就被人称作“北方作家”。后来，沈从文在 1933—1934 年间挑起了“京派”和“海派”的论争，使“京派”和“海派”在中国成为一种十分引人注目的文化现象。今天，京沪无论是在文化上，还是在社会其他方面都具有自己的鲜明特色。在纪录片的创作上，“京派”纪录片植根于宏大的国家文化、制度文化与市民胡同文化双重交织而成的土壤之中，茁壮成长并结出了累累硕果，出现了中央电视台军事部、专题部、对外部及北京电视台对外部和中央电视台《生活空间》栏目等“京派”纪录片创作群体。

北京是明清的都城，又是新中国的首都，长期作为中国政治与文化的中心，因而建立起它的文化优势地位。“北京向来是以主体文化的博大精深，而不是以其先锋性而取得其尊贵的地位的。”[①] 这样的地位使“京派”文化和政治的关系十分紧密，在某种程度上可以说“京派”文化是被包容在国家文化、制度文化之中来展现自己特色的。在现代文学史上，文学研究会提倡“为人生的文学”，“左联”作家群更是和当时的政治频繁互动。“京派”纪录片的创作队伍，大多出自于中央电视台。中央电视台是中国的国家电视台，是作为党、政府和人民的桥梁和喉舌而存在的。因此，“京派”纪录片受到国家政治文化的强烈影响就是不可避免的。特别是中央电视台军事部在“京

① 高惠珠：《海派：源流与特征》，《上海师范大学学报·哲学社会科学版》，1995 年第 2 期。

派”纪录片创作的特殊地位更是使这种影响十分突出。以刘效礼为代表的军事部以创作体现主流意识形态和文化的大型系列电视纪录片而享誉全国。1987 年，他们为纪念建军 60 周年拍摄了 12 集电视纪录片《让历史告诉未来》，1991 年耗时 3 年拍摄完成了大型纪录片《望长城》，1993 年为纪念毛泽东一百周年诞辰而拍摄了 12 集纪录片《毛泽东》，1997 年又拍摄了引起轰动的《邓小平》。从这些阶段性的代表作里，我们可以清晰地看到一股强大的历史意识和责任感在作品中流淌。刘效礼作为这个创作群体的代表，同时具有双重身份：军人（少将军衔）和编导（中央台军事部主任）。这一双重身份为他执导大型纪录片提供了得天独厚的优势：部队中一批具有丰富创作经验和强烈使命感的记者队伍可供随时调遣，军队的特殊生活使他们的创作充满了激情与灵感。这一支创作队伍组成了“京派”纪录片创作的中坚，是名副其实的“国家队”。

同时，“京派”文化又具有自身特定的内涵。“京派”文化一方面驻足于国家文化、制度文化之内，它遮蔽了北京作为一个城市的地域文化特色；另一方面它又出乎其外，有面向胡同的一面。在现代文学史上，著名作家老舍很早就在自己的作品中广泛而又深刻地将北京小市民阶层的命运、思想和心理作为自己关注的重点。在他的“市民世界”里，老舍深入描绘了这些胡同人群的生活，充分展现了北京“胡同文化”的精髓和缺陷。另一位作家汪曾祺也在《胡同文化》这篇文章中专门探讨了这个问题。“胡同文化”是北京的地域文化，这种文化给“京派”纪录片的创作也带来了深远的影响。中央电视台《生活空间》这个纪录片栏目就是在“胡同文化”的浸润下出现的。在“讲述老百姓自己的故事”旗帜的号召下，许多纪录片创作者将目光投向了发生在胡同深处的大大小小的事，他们记录那些普普通通的人，发掘出许许多多感人的故事。胡同天地小，人生滋味长。在上班下班、家长里短这些琐碎的生活里，真正体现的是我们每一个人天天所经历的本真生活那样真切的东西。中央台社教中心拍摄的 30 集电视系列片《古都深巷》与北京电视台拍摄的 23 集同题系列纪录片《京城百姓家》集中展现了“胡同文化”的魅力。这些表现胡同市民的纪录片和那些气势恢弘、题材重大的记录历史、现实的大型纪录片一起构成了“京派”纪录片的主体。

虽然，国家文化、制度文化和胡同文化分别赋予了“京派”纪录片丰富的个性，但是在这两者之间却有一条沟通的纽带，那就是二者都表现出颇为相似的人本关怀。不论是面对伟人，还是面对平民百姓，“京派”纪录片始终坚持并充分张扬了将镜头对准人这样一种理念。

二、“京派”纪录片的特点

“京派”文化的两重性赋予了“京派”纪录片双面的风格。下面我们以中央电视台军事部和《生活空间》为代表，对“京派”纪录片的特点做一分析，以便我们能够从整体上来把握这一流派的宏观面貌和微观构成。

1. 对历史和现实的双重书写

“京派”纪录片从题材选择上来看，明显在历史和现实之间顾盼。既有对中华民族历史文化、历史事件与历史人物的全景式观照，也有对京城百姓涓涓溪流般日常生活的悉心关注。回顾历史是为了给现实提供参照的坐标与反思的契机，关注现实则又为历史提供了真切的影像纪录。

对历史的书写主要是由中央电视台军事部来完成的。从军事部纪录片创作发展的三个阶段，我们都能发现他们站在时代的制高点来审视和解读历史的热情。20 世纪 80 年代，《让历史告诉未来》以 240 分钟的节目浓缩了中国人民解放军 60 年来的发展历程；90 年代初期至中期《望长城》以一种全新的创作理念，运用全面纪实的方法追溯了长城的历史，考察了长城两边人们的生活状态，记录了长城地区的民族史、战争史、文化史；90 年代中后期以来所创作的人物传记片《毛泽东》、《邓小平》则是一代伟人的生平史和思想的发展史。虽然这些片子体例各有不同，结构亦有差异，但是我们可以发现它们的共同特点：那就是片子规模巨大，都是大型多集的系列电视纪录片，都力图站在时代和思想的前沿，空间表现务求全面，时间的纬度上则力求完整，意图在时空两个方向呈现出历史的面貌。人民军队的历史从建军那一刻起写到今天我们的威武、雄壮、文明之师；长城的历史也追溯到最为久远，最为古老的那一刻；伟人的生平既从生写到死，亦横向展开他们思想的截面。那种“究天人之际，穷古今之变，成一家之言”的史家意识在军事部大型系列纪录片中显露无遗。而电视影像呈现历史的方式也让正史脱下了干瘪乏味的外衣，以一种光彩照人的形象出现在人们面前，从而使历史具有某种大众化的品格。

“一切历史都是当代史”，“京派”纪录片中的历史也是经过时代精神折射的历史。纪录片物质现实还原的功能使“京派”纪录片特别注重历史中的人，十分关注人的行动、人的诉说和人的情感。即或是在具有很强政治性的硬性题材里面，我们也可以发现政治的硬度被伦理所软化，意识形态标准也让位于审美标准，从而降低历史的高度，拉近历史与现实的距离，让观众深深融入历史的语境中去体味历史。

“京派”纪录片的另一面则是对现实的书写。在这一方面，“京派”纪录

片也获得了很高的声誉，因为它形成的“一部由普通老百姓自己构成的历史”。“讲述老百姓自己的故事”的口号深入人心，家喻户晓，几乎代表了中国20世纪90年代纪录片创作的取向。在对历史的书写中，“京派”纪录片已经注意到对人的主题的展现。但是由于其题材的重大和人物的特殊性，使得它在这一点上表现得不够充分。在对现实的记录中，“京派”纪录片充分发挥了纪录片具有多元纪实空间的特点，牢牢地将目光锁定在胡同人群的身上，“喘气都要跟老百姓喘到一块儿”。以一种对生活对生命的巨大热情和关爱，去记录他们的喜怒哀乐、爱恨情仇。60岁的老汉弄了一辆装有音响和电视的三轮车，每天带着80岁的老母到大街上“遛弯儿”，这个事被拍成了《自得其乐》；北京国棉三厂的一个女工花几个小时赶车去上班的事也上了电视。她上班的时间是7点30分，但是早上5点就出门了，换了单车后又倒了四次车，可是赶到单位的时候还是迟到了。这就是纪录片《上班》所表现的内容；而对一家4口人都是教师的家庭的生活记录则成就了《焦老师的一家》。平淡甚至是琐碎的生活在摄像机冷静地注视下展现出了被我们所忽视的那些方面，让我们感动，令我们思考。

2. 宏大叙事与日常叙事

“京派”纪录片双重书写的特点决定了在叙事手法和叙事艺术上，它也会有双重性。书写历史的时候，创作者更多地运用宏大叙事；而在书写现实的时候，却往往喜欢使用日常叙事的模式。

中央电视台军事部创作群体是一个军人组成的特殊群体，具有高度的政治自觉。从刘效礼个人来说，作为这个群体的掌舵者和领航人，军队的政治思想宣传工作是他日常生活的重要部分，这已经内化为他自己的角色意识，成为一种道德自律。在他身上体现着鲜明的主流意识形态色彩。他创作的几部长纪录片从题材上就带有这种主流意识形态的特征，具有强烈的使命感和责任感。《长征，胜利的歌》与《长征，胜利的诗》是为了纪念红军长征胜利50周年和60周年而拍摄的，《毛泽东》、《邓小平》则是为了缅怀中国革命和建设的缔造者与领导者。这些洋溢着主旋律色彩的纪录片一般都是鸿篇巨制。要表现这些重大的人和事，必须要有高屋建瓴的把握题材的能力。因而在叙事方式上，就要从大视角出发，追求超越现实的价值，注重整体的、战略性的方案的研究，居高临下地俯瞰社会人生，在作品中张扬理想主义和英雄主义的激情，体现出宏大的气势与浩然的风范。他着意的是对本质的探索，而不在于抒发个体的细微的情感体验。具体的生活情状，生动的细节刻画都不是最终的目的。

我们从《让历史告诉未来》这部气势恢弘，洒脱自如的片子里，来感受

一下这种宏大叙事方式。这部片子共有 12 集，从 1927 年我军建军写到 90 年代初。12 集分别是：

(1)《血的奠基》　(2)《苦难风流》　(3)《血肉长城》
(4)《醒来的黄河》　(5)《命运的决战》　(6)《王朝末日》
(7)《为了和平》　(8)《百年梦想》　(9)《动乱年代》
(10)《重振雄风》　(11)《献给母亲》　(12)《啊，军歌》

巨大的时空跨度带来的是一种自然积累的效果。我们就如同在一位胸怀全局的人指引下，跟随人民军队成长的足迹一步一步跋涉过历史的河流，走到现在。在结构上，片子也在历史与现实、过去与现在、新中国成立前与新中国成立后之间进行大时空跳跃，纵横捭阖。这种宏观视角面对宏观题材颂扬式的宏大叙事风格给片子总体上带来一种史诗般的格调：深沉、雄浑、激昂、动人心弦。"京派"纪录片浓墨重彩地书写着共和国的历史！

与之相对的是以《生活空间》为代表书写现实的纪录片，在这里，宏大叙事不复存在，取而代之的是一种日常叙事风格。面对家长里短、个人辛酸和命运无常变化的普通人、普通事，在宏大叙事中那种登高望远、俯瞰天下的气势和激动人心的情怀消散了，政治意义和道德评判的消解使纪录片的叙事多了冷静和客观，少了主体的冲动。这样，纪录片的叙事就必然走向日常化。这种叙事风格也是《生活空间》拍片理念"展现人的个性，挖掘人的内心，从而实现人文关怀"的具体实现手段。首先是视点的下移。创作者不再把自己置于某一个高度来审视和表现对象，而是与被拍摄对象处于同一层面。他只是用自己的摄像机记录下发生在自己面前的一段生活流程，供人们去观赏、回味、思考。其次，解说也不在于去揭示意义，阐发观点，而多半仅在于连贯情节，解释情景。这些片子所展现出来的是一条缓缓流动的生活之溪，而不是推动历史前进的波涛汹涌、磅礴不羁的大江大河。我们在《生活空间》中看到了一个个由老百姓、小人物自己演绎的质朴、真切、跌宕、多彩的生动故事。观众与片中的主人公一起品尝生活的悲与喜、苦与乐，体味社会转型期中理想与现实的冲突以及在这种冲突中挣扎着的人们的辛酸与自慰的人生态度，同时我们也不时看到屏幕上"老百姓"偶尔显露的狡黠甚至自私。我们可以从《一个真实的故事》、《母亲》、《我爱我家》、《考试》、《姐姐》、《老字号》、《书生马云》等一系列片子中体会到这种叙事方式的特征。

3. 阳刚崇高之美和感伤美

"京派"纪录片从美学上来分析，仍然具有二元的特征。书写历史的纪录片具有一种阳刚崇高之美，而书写现实的纪录片则具有感伤美。

何为“阳刚崇高之美”？一般说来，记录人在特定的环境、特定的生存状态下，突破自然和社会的巨大障碍和阻力，创造出常人难以创造出的美好业绩的纪录片具有这样的美。这种美既有宏观的理性思考，又内涵着理想主义、英雄主义的激情，因而，阳刚崇高之美具有激昂，振奋人精神，使人景仰的作用。我们中华民族文化传统中十分推崇这种美学追求。人们追求崇高，创造崇高，一代又一代的中华儿女也被崇高所激励，不断去开创国家和民族的美好未来。

一种美学风格的形成，总是和主体的追求与社会的召唤紧密相连。刘效礼军人的身份和他两次从军的经历铸就了其大气、深沉激越的个人气质和审美追求。而国家台编导的身份和主旋律作品的要求都使他要以一种全局的视野来观照对象，在题材的选择上容易从宏观、整体、社会的角度来切入。另外，当代沸腾的社会生活也召唤一种积极进取、努力开拓的人生态度。在全面改革的新时代，人们的精神需要一种刚性的基因，需要崇高来励志。“京派”纪录片回应了这一社会的呼唤，并始终不渝地体现在自己的作品中。我们在《中华之剑》和《中华之门》里，可以看到为了使祖国这一方净土免受毒品的侵蚀，边防战士和缉毒人员公而忘私，与走私分子殊死搏斗等惊心动魄的场面。虽然片子更多的时候只是在平静的叙述，但是蕴涵其中的崇高美却深深打动着每一个观众的心灵。

感伤是一种别具气质的美学风格。席勒 1796 年就在《论素朴的诗与感伤的诗》一文中提出并论述了这一特别的美学风格。在中国文学艺术中，感伤也在不同时期成为颇为流行的审美潮流。在汉代，我们在乐府诗中经常读到这类作品，在现代文学史上，感伤主义也曾一度风靡文坛。“京派”纪录片中，对普通老百姓“胡同生活”的表现虽然也蕴涵了“京派”文化惯有的乐观、幽默的色彩，可细细品味，在乐观和幽默的深处，还是藏着一种似淡实有的哀愁。当我们观看这些纪录片时，生活的艰辛以及要在这种艰难中挣扎前行的努力总是让人心有所动，叹息不已。生活本身使这些纪录片带上一种“含泪微笑”的风格。在《京城百姓家》里，23 个故事中贫穷、疾病、离异、住房拥挤、丧失亲人这些不幸的影子总是和主人公形影相随。《生活空间》的很多故事也总是直面现实人生中的问题与不幸。感伤在这样一个剧烈变化、矛盾纷呈的时代似乎也成了一种流行的情绪。以 1999 年 4 月播出的三集系列片《大凤小凤》为例。大凤小凤是一对两岁的双胞胎，因母亲抱病被寄养在姨母家。她们的父亲，一位山东农民在她们的母亲病逝后，为了向姨姐要回孩子的抚养权，毅然走上法庭和亲戚打起了官司。这部片子的可贵之处不仅在于它实录了中国当代伦理道德、亲情关系的“原生态”，还在

于它展现了当今中国百姓法律意识的觉醒，他们中的一些人已经能够抹下过去中国人十分看重的“面子”，敢于拿起法律武器对簿公堂，去维护自己的合法权益。但是在片子中，我们又感觉到那种深蕴其中的无奈和感伤。片子中也运用了很多不同的景别和构图来表现这种感伤。在《无人喝彩》一片中，主人公一曲唱罢的近景渐渐拉开为大全景，空空的剧场站立着孤零零的主人公的镜头，十分充分地表现了片子感伤的基调。在《青春的你》一片中，则是用一些象征隐喻的镜头和镜头剪接配歌曲的 MTV 形式，来表现主人公离校前的心境。

第二节　“海派”纪录片

“海派”纪录片依托于上海深厚的文化底蕴，又扎根于吴越灵秀隽永的气质中，在一贯具有的先锋意识的引领下，创作出了一大批优秀的作品，形成了自己鲜明的创作风格。在格局上与“京派”纪录片南北双峰并峙，共同推动了中国纪录片的繁荣发展。

一、“海派”文化和“海派”纪录片

城市是人类文明发展的一种革命性的成果，近代的工业文明几乎完全是建立在城市的基础之上。“农业革命使城市诞生于世界，工业革命使城市主宰了世界。”城市作为人类社会在当代最重要的生活区域和生活方式，它造就了一种新的文化，孕育着一种新的文明。处于不同的地域和文化氛围中的城市具有不同的城市面貌、人文历史和精神气质，而城市、社会和人以及他们之间的交互作用就形成了“城市文化”。

上海由于其优越的地理位置，在近代资本主义经济的兴起和发展过程中确立了经济中心的地位。随着城市规模的扩大和“硬件”条件的不断完善，上海这个新兴城市的“软件”——一个城市的精神文化特征也就氤氲化成。海派总是和京派相对而存在的。自从京派和海派论战之后，关于海派文化的论说不绝如缕。有人认为在海派文化里“社会观念的世俗化空前盛行……实用标准代替了理性标准成为判断事物的基础”。在海派小说里，作家们写大都市中形形色色的日常生活现象和世态人情。从舞女、公司职员到各类市民，以及劳动者，流氓无产者等等，几乎无所不包。

海派文化的精神内核是什么？毫无疑问，应该是其中的商业意识和商业

精神。作为近代史上煊赫一时的国际大都市和最发达的工商业城市，上海是中国面向太平洋的最大的通商口岸，它在与世界的交流中崛起。这个商业的、社会化的城市有“万国建筑博览会”之称的多样化的建筑样式，有纵横交错的便利的马路交通，有欧洲联排式格局沿街建造的廉价而实惠的里弄住宅，但却形成了上海市民一种统一的生活方式、行为准则、价值观念和审美情趣。经济活动是这个城市的主旋律。而经济活动的主体是人，经济活动的本质是人的活动。在经济繁荣的背后，是一个城市阶层的形成和壮大。生活在这样一个高度一体化的国际化大都市里，受着传统的市场精神的浸润和大体一致的生活方式的影响，海派文化表现出明显的大众化、同质化的特征，这和京派文化有很大的不同。海派文化对自己身边的变化特别敏感，因而对海派艺术来说，执著地关注当下和自身是它们共同的创作倾向。

海派文化为“海派”纪录片的生长提供了平台和环境。“海派”纪录片以上海台国际部的纪录片创作为主体，以上海台纪录片编辑室为依托，把握了上海明快的都市节奏、丰富的都市文化环境、独特的人文精神内涵这一鲜明的地域特色，把镜头瞄准在能够体现这一特色的三教九流、四方杂处的上海人的现实生活上，从而创作出了一大批具有鲜明上海地域文化特色和城市文化氛围的纪录片。而后，海派纪录片本身也就又成为海派文化的一道独特的风景。

二、“海派”纪录片的特点

“海派”纪录片的创作者相对集中，主要是以刘景锜为首的上海电视台国际部纪录片创作队伍。和“京派”纪录片两极发展的状况不同，“海派”纪录片从题材的选取、语言风格、美学旨趣等诸多方面都体现出一致的取向，从中可以看出与在“海派文化”孕育下的纪录片相似的价值取向和文化特征。另外，“海派”纪录片创作队伍中，女性编导占的比重很大，这和“京派”纪录片由男性担纲的局面形成对照。女性的介入，给“海派”纪录片注入了新的独具魅力的美学追求，在某种程度上影响着“海派”纪录片的面貌。

1. 选材面向“中心生活”

题材对于纪录片来说无疑具有相当重要的作用。一部纪录片的成功首先是题材选择上的成功。独具慧眼的编导往往会发现常人所不能发现的故事和美。而对于一个流派来说，共同的选材倾向应该是基本的也是首要的因素。从纪录片的发展历程来看，题材的选取具有向多元化发展的趋势，这和人类生活的丰富多彩是相互联系的。但是总的说来，纪录片创作者关注两种类型

的题材，中心生活和边缘生活。何谓中心生活和边缘生活？前者是指社会生活中的主流，代表着中国社会发展的趋向，换言之，就是绝大多数人的生活；后者是指社会发展比较落后，更多地保留着种种传统观念，处于社会发展主线两侧的生活，具有明显的边缘特征。中国纪录片创作反映主流意识形态和边缘生活的作品居多，尤其是边缘题材的纪录片更是兴盛，在国际上获奖的多是此类片子。与此不同，“海派”纪录片题材选择上有着鲜明的面向中心生活的意识。

上海地域狭小，既无高山大川之壮美，又无民族风俗之绚丽，更无值得炫耀的文物古迹。早在 1988 年上海台就拍出了《摩梭人》这样正宗的人类学纪录片。为了拍这部片子，摄制组远赴川滇交界的泸沽湖畔，历时 3 个月。片子对保留了母系制度和“阿夏”走婚制度的边缘民族进行了记录，表现出一种审慎的好奇。在上海电视节上，这部片子受到了国内和国际专家和评委的好评。但是，他们并未坚持这种取材方向，很快就将视野迅速转移到自己的身边，拍摄了一大批以上海城市生活为题材的纪录片。从老年人的婚恋（《老年婚姻咨询所见闻》）到中学生的过重负担（《十五岁的初中生》），从拥挤不堪的里弄的家长里短（《德兴坊》）到艺术家的残疾儿子的生活（《谢晋和他的孩子》），从健康人（《十字街头》、《毛毛告状》）到癌症患者（《呼唤》），多侧面多视角地反映了处于中国第一大都会上海的普通人的生活。毕竟上海历来就是一个国际大都市，这个城市的主体是市民阶层。表现他们的生活应该是“海派”纪录片必然的选择。相对单一的题材和通过集团式的创作来实现这种选择的做法构成了“海派”纪录片最显著的特征。“城市意识”支配着创作者的取材视野。

上海作为处于中国改革开放重要位置的大城市，特别是 1992 年邓小平南方讲话以后，整个城市生机勃勃，生活中每天都有新的东西出现。所有这些都促使纪录片工作者勇敢地将镜头对准都市生活的深层，在那些乍看起来似乎司空见惯的景象中，发掘出令人耳目一新的事实，提出我们社会生活中带有普遍性的问题，引导我们进行严峻而深层的思考。“海派”纪录片面向中心生活的取材视野充分体现出纪录片的当代性、社会性。

2. 平视视角与平民话语

纪录片创作有多种视角，平视、俯视、仰视都可以拍出精彩的纪录片。不同视角的选择背后有一定的创作观念在支撑，并因此而导致纪录片不同的风格特征与话语方式。“海派”纪录片选取的是以平视的视角来展开过程和表现对象。这种视角给“海派”纪录片带来的是和“京派”纪录片中那种常见的“天下尽在摄像机之中”的磅礴气势与宏大叙事迥异的一种特色。平视

在“海派”纪录片的创作中完整和彻底地一以贯之，从而在整体上形成一种平民话语叙述方式。这种平民话语一方面体现在始终以普通市民为记录对象，另一方面也体现在主体自身平民角色的认知和确认上，同时也导致一种大众叙事模式的出现。

“海派”纪录片所关注的对象不是伟人亦非英雄，而是那些芸芸众生中的小人物。有退休的老人，身患绝症的病人，里弄里的平头百姓，外地来上海的打工妹。远离政治中心的上海，平民阶层是城市人口的主体部分。均质的构成削减了激动人心的阶层碰撞和大波大浪的传奇故事。大众文化的深层要求使“海派”纪录片的镜头始终落在布衣身上。

从创作者自身来讲，他们对自己所扮演的角色有清晰的认识，那就是自己本身就是一介平民。因而在与被记录对象的关系上，表现出来的就是两者之间的双向尊重，以同一种角度去观察与感受生活，并且以诚实的态度把原汁原味的生活呈现出来，给受众一个真实的时空过程。在与受众的关系上，特别注重受众的参与，运用各种手段拉近观众与作品及其中人物的距离。

叙事方式上，“海派”纪录片受到“新写实主义”的影响，特别注重对庸俗平常的生活的细部描写。一方面，把镜头投向那些就在我们身边却又常常熟视无睹的生活场景：家庭妇女们买菜做饭、聊天、打麻将、刷马桶（《德兴坊》），中学生们听课做作业、考试毕业（《十五岁的初中生》），离休的老人在街头执勤（《十字街头》）等等。另一方面又力图捕捉生活中温馨和动人的情愫，传达生活底部的温暖和力量，表现出人道主义的道德关注和温情脉脉的人文关怀。比如王明媛老太太为了儿子，70 高龄仍独自住在阳台的小棚里（《德兴坊》），家长们星期天聚集在另一间教室里陪孩子读书（《十五岁的初中生》）等等。“海派”纪录片大多采用长期跟踪拍摄、连续采访、同步记录的伴随式取材方法，注重运用老百姓熟悉的方式进行讲述，强调片子的故事性，努力做到叙事的忠实和流畅，形成一种大众化的叙事模式。

3. 阴柔的美学风格和悲剧美

美学风格是作品所呈现出来的一种整体性的美学风貌，有着十分强烈的感染力。一个创作群体相似的美学追求往往会导致一些新的美学风格的出现。在宋词中，有豪放派和婉约派两大流派，其划分的着眼点便是美学风格的差异。俞文豹在《吹剑录》一书中评价两大流派的代表人物柳永和苏轼的词时讲到：“柳郎中词只合十八七女郎，执红牙板，歌‘杨柳岸晓风残月’。苏学士须关西大汉，铜琵琶，铁绰板，唱‘大江东去’。”“京派”纪录片更多的具有豪放的气质，而“海派”纪录片则展现出和婉阴柔的气质，是属于“婉约派”的。这种美学风格上的差异首先是因为表现对象的变化所带来的。

“海派”纪录片面对的是日常的琐碎生活，它细小，具体，深蕴情感，而不是上下千年，纵横万里的历史文化题材与轰轰烈烈的现实故事。当然，美学风格本身并无高下分别。豪放与婉约都可以名垂青史。

“海派”纪录片中，尤其是当我们把它和“京派”纪录片相对应来感受的时候，就会很突出地体会到弥漫在这些片子中的是一种柔婉、细腻而感性的气质。“海派”纪录片就如同一位亭亭玉立的江南女子。女性编导在“海派”纪录片创作队伍中占有较大的比重，女性特有的温柔、细腻、灵巧使她们的作品都具有平静、温馨的情怀。女性编导在处理题材时有一些特殊的风格，有人将之概括为：①社会问题伦理化的取材；②平静温婉的叙述风格；③对平静生活下的不幸与悲哀的敏感与洞察，对命运的强烈情感体验；④人道主义的同情与关怀。[①] “海派”纪录片中，几乎所有的片子里都是女性的声音在做解说，并且出现的主持人也多是女性。与此相对的是“京派”纪录片中无论是解说还是主持人绝大多数都是男性。同时，“海派”纪录片中出现的主人公也多数是女性。在《德兴坊》里，编导江宁将镜头对准了3位女性：王凤珍，王明媛，邬小平。可以说是一个女人在用镜头讲述一群女人的故事。

和这种柔婉的美学风格相联系，“海派”纪录片中经常展现出一种悲剧美。鲁迅先生曾说过，悲剧就是将有价值的东西毁灭给人看。在“海派”纪录片中，记录人在某一特定环境、特定生存状态下，美好的生命消亡、毁灭或美好的事业遭受扼杀的过程的纪录片就具有悲剧性的美。它能够警示人生，使我们的精神、力量更加坚毅和勇敢，让人在感受到博大的悲悯的同时领悟到透彻。“海派”纪录片具有正视现实的勇气，敢于面对残酷的生死主题（《呼唤》）和现实苦难（《德兴坊》）以及战争对于人性和美好生命的摧残（《半个世纪的乡恋》）。在《呼唤》中，我们看到的是上海癌症俱乐部一群癌症患者最后的生命搏击。其悲剧性就在于，无论是年方19、正值豆蔻年华、清纯美丽的患眼癌的姑娘杜琼，还是历经家庭和学业的艰辛、正准备出国深造的29岁的晚期癌症患者姜念椿，还是硬汉子、47岁的刘立群，他们每一个人都很清楚，在现代医学还不能战胜癌症的情况下，他们实际上已经被剥夺了生的希望。他们期待的不是生的希望，而是死的延迟。他们的抗争的意义在于维护人类面对死亡时的尊严。这无疑是太残忍和太残酷了。但是他们的生命在死亡面前显得那么悲壮和苍凉，那样的惊心动魄，同时也那样的美

① 刘春：《〈德兴坊〉中的女性视角》，引自姜依文主编《生存之镜》，北京广播学院出版社，2000年版，第267页。

丽动人，光彩炫目。难怪哲学家说要参透哲学实际上就是悟透死亡！面对死亡，杜琼高声朗诵要继续“高举理想的火炬”，“驱散眼前的迷雾”，“打开心中的光明之灯”，“要去感受春天很纯很大很清的绿色”。强烈的悲剧美迫使我们每一个健康人去思考，去警醒。编导通过《呼唤》呼唤的是对生命的敬畏和更深更沉的热爱！

第三节　“西部”纪录片

“西部”纪录片和“京派”纪录片、“海派”纪录片相比较，有显著的不同。“西部”纪录片不是在一种城市文化的氛围中形成的，是一种特殊的“西部文化”培养了独具特色的“西部”纪录片。这种“西部文化”并不简单地存在于某一处，而是弥漫在整个西部广大的热土之上。

一、西部与“西部”纪录片

“西部”纪录片此处即是指西部电视台编导所创作的纪录片。我们这里所说的西部，实质上超出了国家实施西部大开发战略所划定的 10 个省、市和自治区。中国西部山川辽阔、人杰地灵，自然景观和人文景观十分丰厚，文化资源是西部纪录片创作者取之不尽，用之不竭的创作源泉。幅员辽阔、历史悠久的中国西部地区是中华民族悠远文明的重要发祥地，具有丰厚的传统文化历史底蕴和鲜明的民族特征。西部是我国少数民族聚集之地，中国 55 个少数民族中，有 51 个在西部这片热土上繁衍生息。在中国电影史上留下赫赫声名的西部电影、风格独特的西部诗歌、令人陶醉的西部音乐、西部绘画等等，都给我们留下了一笔丰厚的精神遗产。同样，西部绚烂多彩的民族文化与异质风情也大大拓展了西部纪录片的表现范畴和空间。众多西部电视纪录片工作者深入到多姿多彩的生活之中，记录西部特有的自然景观和西部人民特有的生存方式和生存状态，并进而形成了与“京派”纪录片和“海派”纪录片交相辉映的“西部”纪录片这样一个流派，为中国纪录片的发展、壮大与成熟贡献了一份特殊和重要的力量。

西部纪录片的发轫和开端是和中国纪录片的发展同步的。在 20 世纪 80 年代末至 90 年代初，中国纪录片创作开始全面进入新的阶段。在前期与国外的节目交流（如中日艺术交流）和中日之间合作拍摄纪录片的影响和启发下，中国电视节目制作者开始逐步认识到以前的专题片存在着很多问题，同

时也意识到纪录片的优势和对受众的巨大吸引力。因此，在 20 世纪 80 年代到 90 年代，中国的纪录片创作逐步兴起并繁荣起来，有学者将之命名为“中国的新纪录运动”，并给予了高度的评价，认为新纪录运动是在反叛从 1979 到 1983 年以来那些大型专题片的基础上建立起来的，是指人文精神的关怀，对社会底层的关注。在这场新纪录片运动中，西部纪录片扮演了十分重要的角色。

西部纪录片对中国纪录片的贡献，首先在于产生了一批纪录片的探索者和实践者。同时也产生了一批纪录片创作的领军人物和风格各异、在中国纪录片宝库中熠熠生辉放射着璀璨光芒的作品。20 世纪 80 年代末 90 年代初，中国纪录片开始走向世界。西部纪录片也从此开始了向国际大奖的冲击。西部纪录片是全国最早开始向国际大奖冲击的，获得国际大奖的数量在全国遥遥领先，至少有 10 人以上曾在国际上拿回大奖。西部纪录片表现出与国际纪录片接轨的自觉性，为中国电视纪录片开拓国际市场立下卓越功勋。

进入新世纪后，中国纪录片创作陷入低谷时期。单纯的纪实显露出诸多的不足，纪录片在电视媒体上的生存愈发艰难，由此引发的浮躁情绪蔓延在纪录片的创作中。但是西部纪录片却不受影响，依然潜沉于生活的底层，深入挖掘和记录时代精神和历史文化。青海的康健宁就是其中的代表。完成《沙与海》之后 14 年中，他又拍摄了 9 部纪录片，其中绝大部分未播出或未完整播出。按康健宁的说法，西部比较闭塞，封闭的好处就是让人“心无旁物”，心无旁物，就一心一意了，一心一意就能做成一些事情。这恐怕恰好是搞纪录片所必须具有的一种心态吧。

随着西部大开发的深入，西部纪录片工作者将会面临非常难得的历史机遇。在纷繁变幻的时代，西部纪录片应该积极承担起“现实的文献笔记”这样的历史重任，以更加精彩和丰富的作品来记录社会变迁，并为推动中国纪录片的发展再次贡献力量。

二、“西部”纪录片的特点

“西部”纪录片作为一个流派，尽管创作者的风格和个性各异、作品异彩纷呈，但是他们在题材选取、审美价值、审美情趣等方面也有很多共同的规律。这些形成了西部纪录片的特点。

1. 偏好边缘题材

西部是一块神奇的土地。神奇之处就在于它变幻莫测的自然地理、多彩而迷人的景致、深厚的人文积淀与绚烂的民族风情。神秘的西藏、广大的戈壁、秀美的峨嵋、古老的敦煌吸引着世界各地的人们；彝族的火把节、傣族

的泼水节让许多人流连忘返。植根于此的西部纪录片理所当然地会从中吸取营养。在纪录片创作者的辛勤劳动和匠心独运下，西部纪录片特别擅长于表现西部所特有的“异常美”，钟情于人类学题材和自然环境类题材。

这样一种题材取向其实是中国纪录片创作的大环境和西部自身的小环境所决定的。从大环境上来说，中国对纪录片的认识和了解是从对国外作品的接触开始的，而我们接触的很多片子都是人类学纪录片。人类学纪录片对特定民族特定生存状态的记录具有一种大人类的普适性，有很强的跨文化沟通能力，这对于我们的纪录片工作者和观众来说其吸引力实际上都是一致的。同时，人类学纪录片所惯用的“直接电影”手法，跟踪拍摄的理念，一以贯之的纪实，对于要反叛“上帝之声”的专题片创作模式的刚刚起步的中国纪录片无疑具有极大的启发和借鉴作用。另外，西部本身多民族的构成也直接为西部纪录片的创作者们提供了极其丰富的资源，因此，人类学题材受到重视也就在情理之中了。《泸沽湖畔摩梭人》、《普吉和他的情人们》等片对纳西族的阿柱婚姻的表现，《走进独龙》等片对独龙族姐妹婚和纹面习俗的反映，《佤族》等片对佤族的血族复仇和猎人头祭祀习俗的摹写，《哀劳山风》对景颇族的抢婚习俗的描绘，西藏台的《藏族 》民俗系列、云南台的《最后的马帮》等等电视纪录片都向人们展示了奇观性的、文化原生形态的、具有“异常美”特征的原始、质朴和丰厚的非常规的奇风异俗。

西部地区物种丰富、多样，动植物数量众多，而且有很多都是珍稀物种，如四川的大熊猫、金丝猴，西藏的藏羚羊等。这些动物也是西部纪录片关注的对象，特别是四川台的一批中青年编导们，在近几年拍出了不少获得大奖的自然环境类作品，如《回家》、《平衡》、《峨眉藏猕猴》、《衰扁的鹭鸶》、《度过生命的危机》等。这对于中国纪录片无疑是一种丰富，因为自然环境类纪录片在中国是十分薄弱的类型。

2. 强烈的思辨特色

西部纪录片从不同的角度、不同的侧面，对中华民族的自然、历史、社会、文化诸多方面进行了较为深刻的考察和深入的思索，其独到的见解蕴涵着思辨的力量。康健宁拍的《闯江湖》（宁夏台）以独特的视角和表现方式，十分鲜明地展现出贫困的现实与改革开放所面临的两难处境。这部片子的解说词里有这样--句话：“我是一个极其贫乏的人，不晓天文，不懂地理，我不敢妄自旁征博引，不想使自己宝贵的日光月华流失到那些算不得丰富与权威的资料里去。”其实这也是西部纪录片在面对历史和现实的时候所采取的一种清醒的态度。不是仅仅去被动地记录，而是在记录之中融入自己理性的见解。

刘郎拍摄的《西藏的诱惑》在题记中就说，“西藏的诱惑，不仅在于它的地理，它的历史，西藏是一种境界。”很明显，作者要从这部片子里探寻的是一种精神，一种可以谓之为“西藏精神”的东西，因而就绝不仅仅是无思想的跟踪，实际上思辨是始终存在的。通过讲述宗教信徒的朝圣精神，艺术家们的艺术追求，芸芸众生的理想信念，最终要道出的就是“人人心中有真神，不是真神不显圣，只怕是半心半意的人”。同样，在他的另一部作品《傻子沉浮录》中，刘郎通过年广久在改革开放中身世的起落和沉浮，揭示了时代的大课题——社会经济发展的规律。它不仅为我们塑造了有血有肉，有着鲜明个性特征并且性格极其复杂的人物形象，而且，站在历史和时代的角度，对这一人物——年广久现象，给予了理性的思辨和审视，做出了科学的、客观的判断，赋予了这一人物以哲理的光彩和理性的观照。

西部纪录片的思辨特色还体现在对道家哲学思想的继承。道家思想推崇“道法自然”，讲求天人合一，具有辩证取向。庄子说：“圣人当死，人应该到大自然中，与天地万物合一。”他反对一切对立、分化和动荡，从而欲使一切归于寂静无声的混沌，使人从激情状态走向平静，遵循自然之道。西部纪录片中所体现出来的平静甚至有些冷淡的叙事下其实蕴涵了创作者对所记录的对象的深刻理解和思考，只不过这种思辨表现为一种默然的形式。

3. 丰富的文化内涵

西部纪录片特别注重从文化的角度去切入历史和现实，在文化的背景下来深沉反思中华民族的过去和未来。这里既有对千百年来沉淀于中华民族心灵里的历史痼疾的揭示，也有对民族新文化的渴望与追求。在《阴阳》中，康健宁选择了一个叫阴阳的“风水先生”作为切入点，围绕他来牵引出整个村子和故事。在这个阴阳的身上，作者明显从两个方向上展开。一方面，阴阳读过书，有一定的文化知识，相对于那些目不识丁的农民，也算得上是见多识广。在这样一个极度贫困的地方，阴阳在某种程度上代表了一种文明和先进。春节阴阳先生可以给村民们写如“田可耕，书可读，耕读为本”这类的春联。他还定乡规，调解农民中的一些矛盾等等。但是阴阳先生也是一种愚昧的体现，他为人看病装神弄鬼骗取钱财。同时他也和其他农民一样，靠种地养家糊口，以几千年传统留存下来的方式去教育子女。

西部纪录片的创作者分布很广，所以他们的作品对传统文化、观念文化、宗教文化、器皿文化等都给予了深刻的揭示。在《山里的日子》里我们可以看到一幅几乎是全景式的20世纪末中国乡村生活的画卷，对汉民族的日常生活、婚嫁礼俗都有仔细的记录；在《天驹》中，作者把在中国文化中独具意蕴的马作为题材，选用喜多郎《天界》、《飞云》、《无》、《天竺》诸

曲，烘托马在东方文化中的作用，暗示一种天问的意识。并在画面统一的前提下，运用蓝、黄、红三色形成优美的画面和抒情的色彩，由说马而充分展示了中华民族的一种精神。而《峨眉女尼》则向我们展现了方外之地的佛门生活，在那些尼姑虔诚的话语里，我们体会到佛门对她们心灵的抚慰和她们异于常人的追求。《陕北说书》和《影人儿》记录了陕西北部颇有名气的说书人张俊功与陕西华县皮影戏的现状，民族文化的气息很浓重。

4. 独特的审美表现

纪录片作为一种艺术，其价值必然在于审美。影视作品对于人们的认识作用，是通过审美这样一个过程来实现的。西部纪录片具有深沉的审美意识。这种审美意识首先体现在西部纪录片对于和谐美的追求。

在《藏北人家》里，牧民一家与巨大的、压倒一切的自然力的相互交融的状态被记录下来，人与大自然那种和谐安宁、悠远恬淡的关系使我们体味到了生命和文明的本质。而《回家》则记录了中国四川省宝兴县蜂桶寨自然保护区管理所养护 4 只从野外抢救回来的病弱大熊猫，在它们病愈后又放归大自然。片子里展现的是“熊猫和人类是朋友”的和谐情景。《深山船家》表现了人在特定社会环境中生存发展与社会历史发展必然趋势的和谐。

其次，在具体的美学实现形式上，西部纪录片普遍倾向于精致和唯美。在追求和谐美的过程中，西部纪录片的创作者们十分重视对电视语言的开发和运用，特别是造型语言、画面语言和有声语言的潜在魅力，创作出了形式美与和谐美相得益彰，具有很高审美价值的片子。我们熟悉的《沙与海》、《西藏的诱惑》、《赤土》等都是其中优秀的代表作品。这与在纪实主义倡导下盛行的以丑为美，不顾画面，不管构图，不论色彩等取向完全相背。在西部纪录片中，我们看到的大多数镜头都是以固定的形式拍摄的，很少看到乱晃乱动的镜头，即或是跟拍，也是比较稳定的。

以上我们粗略地分析了中国纪录片的三大流派。当然，这三大流派是不能完全囊括中国所有的纪录片创作的。比如，南方纪录片，特别是岭南的纪录片创作就很难包括在这三大流派里面。纪录片流派的形成是纪录片发展到一定程度必然会出现的现象。在国外，如果从电影诞生时算起，纪录片发展的历史已有百余年。在一个多世纪的时间里，纪录片创作的观念发生了许多次变化，因而也就因运用不同的创作方法而形成了不同的流派，如：“格里尔逊式”、“电影眼睛派”、“真实电影”、“直接电影”等。但是在中国，并没有因为创作理念的趋同而形成流派，倒是不同的地域赋予了纪录片鲜明的特色。这一方面说明中华民族博大精深的文化对纪录片的强烈影响，另一方面也体现出，在当前，中国纪录片创作理念还没有达到若干有影响力的范式同

时繁荣于创作中的程度。从这个角度看，中国纪录片流派是稚嫩和初级的。当有一天，流派跨越了地域而存在的时候，必然是中国纪录片创作异彩纷呈之时。

课后习题：

一、名词解释

1. “京派”纪录片

2. 《纪录片编辑室》

二、简答题

1. 西部纪录片有什么特点？

2. “京派”纪录片有哪些代表人物与代表作品？

三、论述题

1. 从总体来看，中国的纪录片创作可大致分为哪些流派？

2. “京派”与“海派”文化分别对“京派”与“海派”纪录片的特点形成有何影响？

3. 请结合实例，谈谈你对纪录片创作流派的理解。

第十一章　纪录片的语言系统

任何艺术都离不开语言。随着创作观念的变革和技术手段的更新，纪录片的语言系统的发展也从最初的“无声电影”到单一的“画面+解说”，再到如今画面、同期声、画外音、字幕等多种语言形态并存的时代。纪录片所要表现的事物、表达的情感愈来愈丰富，所依托的技术手段愈来愈先进，这就必然导致纪录片的语言表现系统的日趋多元化。它不再是一种单一的语言形态，而是主要由画面语言、声音语言和声画结合的综合语言三大类，构成了纪录片庞大的语言系统，另外还包括了镜头语言、编辑语言、特技语言等特殊的语言形态。这些不同的语言元素各自承担着不同的表意职能，从而，纪录片便可以细致入微地、惟妙惟肖地反映和表现人类社会、自然万物，我们也通过其庞大的语言系统真正感受到纪录片的强大艺术魅力。

第一节　画面语言

心理学研究表明，人对外界的感知 80%来源于视觉。千奇百态、色彩缤纷的大千世界，形形色色的万事万物，大都是以视觉形式被人类感知、认识的。从而，诉诸视觉的画面语言应该是纪录片的复合型语言系统中最基础的构成因素。

一、画面语言：纪录片的本体语言

纪录片是通过电影或者电视传播，由于传播方式的不同，也就决定其所使用的语言之不同：报纸，主要依靠文字语言；广播，主要依靠有声语言；而承载纪录片的电影电视，则主要依靠画面语言。虽然有时也需要有声音的介入，但这只是画面语言的一种辅助手段，在纪录片的发展史上也曾出现过无声纪录片，并且在电视电影屏幕上，可以存在没有声音的画面，却不可能存在不见画面的声音。尽管声音在电视艺术作品中发挥着重要的表意功能，

但归根到底，脱离了画面本体，声音的质能归属和美学价值终将无所依附。因此，我们可以说，没有了画面，也就没有了纪录片，画面语言是纪录片的本体语言。

纪录片的画面语言，指的是一定时间内单位电视视频画面信息及负载的同期声，它承载了叙事、抒情、表意等功能。根据其不同的功用，纪录片的画面语言也就被分成了三种形态：叙述性画面语言、描述性画面语言和表现性画面语言。如果把纪录片比成一棵大树，那么叙述性画面语言是它的树干，描述性画面语言是它的树叶和树枝，表现性画面语言就是它的花朵和果实。并且，不论哪种形态的语言，都应该做到真实、自然、流畅。

1. 叙述性画面语言

叙述性画面语言是纪录片的主体性画面语言，要负载一些功能：告诉观众是谁在何时何地干了些什么，记录主人翁的喜怒哀乐，展示主人翁的个性性格，较完整清晰地展现想展开的故事情节和矛盾冲突，交代清楚围绕主人翁展开的人和事的相互关系，从而深化纪录片中心主题。这些功能就要靠叙述性电视画面来实现。在拍摄和运用叙述性电视画面时，要注意选择好叙述的角度和处理好叙述的层面。叙述角度的选择，就是寻找和理清纪录片事件发展的主线和脉络的过程。由于角度选择不同，决定了叙述的重点和主题相应转移。在处理纪录片的记叙性画面的层面时，一般要抓住最有感染力的一点，再由点到面地展开，最终产生三个层面的效果：由画面的感染力引向情感的共鸣，最后形成思想的穿透力。

2. 描述性画面语言

电视画面对人物的肖像、人物活动的环境状态、时空转换的说明，以及情节展开前的情景铺垫，都需要用描述性的电视画面来表现。描述性电视画面的拍摄和组接需要完整性，应遵循从整体到局部或从局部到整体的认知习惯。一般情况下，描述性的电视画面语言的出现，往往伴随着画外解说词，用以强化或者补充说明电视画面难以表达的东西。

3. 表现性画面语言

表现性电视画面语言在纪录片中一般很少用，一旦要用就得少而精，恰到好处。这些画面要有利于渲染要展示的典型环境，成为有别于其他环境的标志性画面；有利于烘托主人翁情感氛围，从而引起观众的共鸣；有利于表达某种寓意，将一些说白了乏味，不说又不行而又意味深长的含义隐含其中，从而使人产生丰富的想象。如在纪录片《龙脊》中，山冈上一棵孤立的大树经常出现在画面中，既让人感受到龙脊人顽强的生命，又隐含着龙脊人孤苦无援的生存环境。

运用画面语言叙事、抒情、表意，充分展示了影视本体艺术的独特魅力：它使纪录片具有可感性和可看性，同时最大限度地拓展了纪录片的思想内涵和纪录深度。可以说，纪录片的审美特征是通过画面语言所表现出的“透明性”和“多义性”实现的。美国现代著名纪录片学者互·达斯宁说：“解说应留有余地，让画面自己来说明问题。”因而，坚持纪录片的影像本体论，学会在纪录片中运用画面语言的表达方式来“说话”就十分重要了！

二、画面语言的表达方式

画面语言是创作者用以构成视觉形象的各种因素和方式，体现创作构思的各种手段和技法的总和。这其中主要包括构图、光效、色彩、影调等诸多语言表达方式。

1. 构图语言

构图是画面的基础，画面是构图的表现形式。没有构图，也就没有了画面。构图本身也能传递思想，表达感情，因而构图也是一种语言。构图语言，主要是指被摄对象在画面中的位置和空间，以及由此构成的视觉形象所传递的思想和感情。一幅屏幕画面的主要组成部分是：主体、陪体、环境和空白。

所谓主体，是指画面中所表现的主要对象。这对象，既可以是个体，也可以是群体；既可以是人，也可以是物。在构图时要利用一切表现手段使主体鲜明、突出，因为它是思想情感的主要体现物。

所谓陪体，是指画面中为了突出主体，说明主体而起到烘托、陪衬作用的物体。在构图中，它具有均衡画面、美化主体和渲染气氛的功能。

所谓环境，是指由对象周围的人物、景物和空间所构成的画面背景。环境在构图中除具有突出主体的功能外，尚有说明时代，交代时空，表现气氛的作用。

所谓空白，是指画面上实体之外的那些空白部分。它一般是由单一的色调组成，形成与实体对象之间的空隙。空白，可以更好地衬托实体对象的客观存在。

电视艺术的画面构图，虽然可以分解为主体、陪体、环境、空白等部分，然而在一幅画面中，它们往往是组合在一起来表现内容，构成形象的。所以，在画面构图中，必须做到和谐、均衡，才能充分地表现出完整的语言形态。摄影理论家朱羽君说：“一幅画面在一般情况下应该是均衡、安定的，使人感到稳定、和谐、完整。但艺术作品的均衡不等于对称和平均。因为对称和平均虽然容易取得均衡的效果，但常常平板、呆滞，不能引起人们的兴

趣。而艺术上的均衡是变化中的均衡和心理感觉的均衡。”①

另外，在纪录片的画面构图中，要求摄影不拘泥于一般法则，不加或少加修饰，反对沿袭传统绘画的风格或完整性特色，主张构图的开放性和画外空间的暗示。让人觉得画面所表现的只是广阔空间中事物的一个片断，它与周围环境有密切的关系，彼此是浑然一体的。这样的构图语言也符合纪实美学的要求。

2. 光效语言

有人说：影视是光与影的学问，没有灯光也就没有电视。电视画面本身，是由光、电的相互转化形成的：光转化为电子，再转化为不同的光点，组合、排列在电视屏幕上，显现出一幅幅完整的电视画面。由光的性质、成分、角度、层次、强弱、明暗体现的千差万别的变化，构成了极为丰富的光效语言。纪录片的创作者运用这种独特的光效语言形态，表现环境气氛，塑造人物形象，提示思想内容。

光效作为一种语言形态，在纪录片创作中承担着重要任务：如（1）记叙时序，许多影视作品，正是借助于屏幕上光影的变化，将时序的特征鲜明地表现出来，增强观众的形象感知。（2）描写环境，通过不同的光效语言的独特运用，将整个环境的特征及其变化鲜明地表现出来，增加了画面的生活气息和艺术真实感。（3）塑造人物，光效也是塑造屏幕人物形象的特殊语言形态。光效语言的运用，可以使人物形象更鲜明、突出，更具有立体感。（4）表现感情，光效语言可以渲染、烘托和描绘人物的思想情感，引起观众不同的情绪联想，产生丰富、深蕴的艺术感染力。

在纪录片里，对光的使用上反对大量用辅助光源，反对布光的程式化，避免戏剧光效，主张以现实环境的固有光源为主，少用或不用人工光，不要留下人工雕琢的痕迹。

3. 色彩语言

色彩，也是一种语言，色彩语言的色彩艺术表现和合理配置是电视构图的重要组成部分。一束白光，透过三棱镜，分解为“七色光”，为人们展示出一个含蓄、深沉的情感世界：红色，给人以激情；橙色，给人以温暖；黄色，给人以飘逸；绿色，给人以生命；青色，给人以严峻；蓝色，给人以深沉；紫色，给人以温馨———这种从生活中形成的对于色彩的经验和联想，使得色彩的个性构成了纪录片的一种重要的语言表述形态。纪录片经常应用不同的色彩，色彩的不同变幻使记录的事实显得丰富多彩。

① 〔美〕朱羽君：《摄影艺术讲座》，北京华文出版社，1990年版，第73页。

色彩同线条、光效、影调相融合，构成了十分和谐的色彩语言。色彩语言，在纪录片创作中，可以烘托人物性格、渲染环境气氛，充实作品的具体内容。

（1）描述自然环境。色彩语言，是形象直观地描绘自然环境的最好语言形态，真正可以做到“有声有色”，将观众带入真实的艺术情境之中。比如说《沙与海》中运用了沙漠的黄色和大海的蓝色两种对比十分鲜明的色彩，看到黄色和蓝色，观众就可以联想到沙漠或大海的环境氛围，在这里，色彩已经成了一个地区的形象代表。

（2）抒发深沉感情。色彩是富于感情的。色彩语言的细微变化，可以叙说人物微妙的心理波动，表现人物跌宕的思想情怀，构成人物情感的某种象征。色彩语言，可以直接刺激观众的感官，唤起人们对生活中色彩感受经验的联想，成为衡量感情的语言尺度。《西藏的诱惑》，在介绍女作家龚巧明的时候，展现在观众眼前的是一帧黑白遗照，显得肃穆而凝重；但讲到她为西藏献出了宝贵生命的时候，这帧照片，却被熊熊燃烧的火焰染成了一片红色。这红的色彩语言，正表现了崇敬、歌颂、礼赞的情感。

（3）确定情感基调。色彩语言，是变化多端而又和谐统一的有机整体，这构成了色彩语言的基调。所谓基调，即指光线结构、色彩安排、环境气氛等造型手段，在电视艺术作品中所构成的总体感受。它体现创作者为电视艺术作品所注入的贯穿情绪，这种贯穿情绪一旦渗透到每幅画面，就会产生一种统一的、吻合主题思想的情调视觉，从而将观众的思绪和情感带入预期的艺术境界之中。《流浪儿童长镜头》里，设计了一个小的片头展现流浪儿童的悲惨命运，创作者把原本彩色的画面重新回归到最原始的黑白色，体现了作者对流浪儿童的同情，让人看后有悲哀的感觉，由此确定了纪录片的情感基调。

4. 影调语言

影调，主要是指画面的明暗处理，这是一种更细腻的语言形态。屏幕上的事物呈现出的明暗层次、明暗反差和明暗对比，构成了纪录片的影调语言。它是构成屏幕可视画面的基本因素，是处理造型、构图以及烘托气氛、表达情感的重要语言手段，是物体的结构、色彩、光线效果的客观再现，是创作者的创作意图、表现手段的直接体现。

在作品中，光线条件、拍摄角度、取景范围的选择，以及其他技术手段的运用，直接影响着影调语言的形成。运用影调语言，在表现作品的题材、样式、情节、节奏上有着巨大的艺术表现力和艺术感染力。

影调语言，在电视艺术作品中，主要有如下的表现方式：

影调层次——指景物或影像的明亮程度。依据影调明暗的程度，可分作亮调、暗调、中间调。

影调反差——指景物或影像的明暗差别。依据影调的明暗差别，可分为硬调、软调、中间调。

影调对比——指景物或影像所表现出的明暗对比。总之，由明暗的程度、差别、对比所形成的影调语言，可以对观众的视觉和情绪产生不同的影响，引起不同的心理反应，具有鲜明的造型和表情作用。

恰当地运用影调语言，可以创作出悦目的艺术形象，造成刚或柔，欢悦或抑郁的情调，有助于烘托主题，渲染气氛，表达创作者思想意图。《西藏的诱惑》运用鲜明的影调对比语言，倾吐了由女作家龚巧明的逝世所引起的惋惜、眷恋和颂扬、礼赞的感情：女作家逝世前，在颂扬她的业绩之时，画面上的青山、绿水、红花、蓝石，以及五彩的经幡，均取亮调；女作家逝世后，在表现对她的缅怀之情时，画面上的暗草、乌云、暮色、黄昏，皆作暗调，并且前后的影调语言形成了鲜明的反差和对比。这种独特的影调语言，充分地表现了创作者深沉的情感。

第二节　声音语言

人们对纪录片中的声音语言的认识在不断地深化，在纪录片的创作中，从某种意义上说，声音创作远比画面创作要复杂得多，人们对声音的重视程度也越来越高。《望长城》的总编导刘效礼说："节目要创新，首先在声音上就要有突破，声音的创作是节目成功的基础。"的确，没有声音的形象是不完整的形象，不记录声音的纪实是不完整的纪实。

一、声音语言的独特魅力

随着技术条件的改变，记录声音提到日程上来，也正是由于声音语言的介入，使纪录片得以产生真正意义上的纪实语言形态。声音语言的种种魅力使其在电视纪实语言的发展中起到重要的作用。

首先，声音的记录扩展了画面空间表现的深度和广度，使空间表现多元化。在声音介入之前，人们对画面空间的表达常常囿于画框内的视觉元素，景物的层次、空间透视、线条透视等平面造型元素；而声音介入之后，声音的远近、方向都成为观众认识空间的手段，空间在听觉上立体化。声音语言

的这一作用使我们在记录真实生活时，可以同时对时间和空间进行取舍，灵活地处理声音和画面形象之间的关系，从而大大扩展了画面空间表现的深度和广度，给声音留下表现的机会，也给观众留下想象的空间。

其次，纪录片中的声音语言，尤其是记者的采访交谈、人物自身的叙述这一类声音语言，在纪实中具有一个非常重要的表现功能，它在追述过去，展望未来，以及诉说内心活动方面，有着不可替代的作用，这三方面有一个共同的特点，它们都不宜于纪实的视觉表现。纪实的形象应该是正在发生的事情，而过去的事、未来的事、内心世界的事，其视像都不是正在发生的，纪实往往陷入困境，而谈话的表述则起到了很大的作用。

另外，人物的谈话还可以体现出人物的鲜明个性，表现丰富的情感。声音语言除了传达字面意义，声音中的语气、语调、语速、音量等也渗透了许多情感的因素、环境的因素，每个人的声音中都包含着情感，都是他们当时所处情境的情绪表现，具有很强的感染力。

二、纪录片中声音语言的运用

同画面语言一样，声音语言也是构成纪录片影像思维的一种重要语言形式，同样具备纪录片叙事、抒情、表意的功能，是纪录片空间造型的重要手段和与画面同步一体化地记录生活原生形态及其完整过程，并成为再现生活流程的主要因素之一。随着技术、观念的不断更新和进步，纪录片中的声音元素也越来越丰富，包括解说词、人物同期声、自然音响、效果音响和音乐。我们根据各种声音的不同来源，将它们分为现场声音（人物同期声、自然音响、效果音响）和附加声音（解说词、音乐），它们在作品中互相配合、相互作用，形成一种综合性声音效果，在纪录片中，不仅可以作为画面语言的有效补充，而且还可以成为一种独立因素，传达一定的信息，表达自身的特定意义。

1. 现场声音

现场声音，又叫“画内音”，是指在纪录片的拍摄现场录制到的自然存在的真实声音，它包括人物同期声、自然音响和效果音响。由于摄录一体的ENG设备的引入，画面、声音从纪录片创作的取材阶段就不再是不相关的两种表达通道，而是画面、声音同时录入，显示出一种更能还原物质世界立体时空的同构关系。正是因为现场声音的出现，使纪录片前所未有地更真实、更立体地反映了现实。

（1）人物同期声

同期声主要是指画面上出现的人物的同步语言，这是一种直接的真实语

言。这种声音对象性极强，由于对象关系的不同，在纪录影片中形成了表达内容的不同方式：

主动表达型：即由记者、主持人或主人公这些作者身份或相似于作者身份的人物来讲事实、发议论，引导纪录片内容的发展。

被动表达型：即被采访者或被拍摄者的讲话，属于被动的表达，要受纪录片内容发展的控制。

交流型：即采访者和被采访者，组织者和被组织者一问一答的讲话。它通常在采访报道时使用，具有现场感和即时色彩。

同期声的出现成为纪录片的重大突破，它的作用在于：能够更真实地表现过去发生过的事情，更生动地表现人物的情感和感受，更客观地表现人的观点和看法。通过拍摄对象的同期声叙述，把过去的事情变成现在的讲述，把以前通过解说"转述"、"代述"的议论、抒情变为面对面的"自述"，其真实性、客观性、可靠性，甚至讲述的个性均得到强化，真实地展现了人物的思想、性格和内心世界，并揭示了主题。而且它使纪录片的叙述视角由单一转向多个，丰富了纪录片的视听组合样式，为不同的内容、含义提供最适合传达的空间。从我国近年的纪录片创作来看，同期声因为具备上述优点而越来越被普遍地使用，以它为核心构筑纪录片的语言文字单元，它成为纪录片语言系统中的重要组成部分。

（2）音响语言

音响同样是一种语言形态，它是指在纪录片中除了人声语言、解说词、音乐之外，所有能够传递信息、表达思想、交代环境的一切声音形态的总称，包括自然音响和效果音响。自然音响是在拍摄现场录制下来的与画面同步的声源，同画面结合造成真实的环境感觉；效果音响是经过筛选之后的自然音响，通过与画面的结合营造出某种特定氛围、特殊效果。它可能不是画面本来的声音，不与画面同步录制，而是创作者在后期根据特定的需要附加于画面的音响，属于主观音响，但仍然要以自然音响作为依据，在现场（与画面不同步的现场）录制，符合一定的生活根据，比如《牧牛人》开头的马蹄声，《北京芭蕾舞团》开头的校音声和大提琴声。

音响语言在实际应用时，大体分为如下几类：

动作音响语言——由人或动物的行为所产生的声音，如人的走路声、开门声，动物的奔跑声、吼叫声等。

自然界音响语言——自然界中非人的行为动作而发出的声音，如山崩海啸、风雨雷电、鸟叫虫鸣等。

背景音响语言——群众的杂沓音响，如集市的叫卖声，战场的冲杀

声等。

机械音响语言——因机械设备运转所发出的声音，如汽车、轮船、飞机的行驶声。

在运用音响语言时，应该注意的是：首先，音响应该形成语言，在纪录片的创作中，不出现音响则已，只要出现音响，都应该成为传递信息、交流思想、表达感情的语言。否则，这种音响的出现，则无价值无意义。例如《雕刻家刘焕章》，音响在作品中成为其他语言形态难以替代的独特语言：那敲击木头的音响语言，告诉人们：你要想寻找刘焕章，应寻着这声音走去；你想知道刘焕章在不在家？那么你听，听到敲击石头的声音就在家，否则就不在家。音响，在作品中构成了不可或缺的语言手段。其次，音响还应该成为审美对象，使观众在感受艺术美的同时，感受到一种音响的美。

总之，音响语言的正确使用，能够增强纪录片的真实感、立体感，起到渲染、烘托环境气氛的作用，赋予画面活力，赋予它具体的深度和广度。在纪录片创作中，音响语言不只是重复画面上出现的事物，而且作为重要的语言元素纳入作品整体结构之中，成为艺术创作的重要语言形态。

2. 附加声音

附加声音也就是我们平常所说的“画外音”，它不是在现场拍摄中录制的生活环境自然存在的声音和拍摄对象的同期讲话，而是在后期制作中附加于视像之上的声音成分，包括解说词和音乐。尽管是附加的声音，但它们都必须是以图像为载体，与图像紧密结合的。

(1) 解说词

解说词，是以解说员播讲的语言形式表现出来的，就本质意义讲，它是作者理性思维的直接外化，用来解释、议论、抒情、介绍背景、表达作者情感等等。解说词在纪录片中的作用有如下几个方面：

表达抽象性、概念性的内容。对于一些以概念表述的内容，间接信息的作用是主要的，因为，间接信息是一种经过概括的事实，它可以直接作用于人们的理智思维，直接地被人所理解。画面通常并不能承担概念表述的任务。

对画面的直接信息起整合作用。图像，从本质意义上讲，在于展示事件发展的原始面貌。但是，这种原始的直观行为空间具有叙事的不完整性和意义表达的含混性。摄影机拍下的事件，往往只是事件的局部，它割断了事物发展的连续过程和事物之间的相互联系。要使相对隔绝的事件片断彼此联系起来，变成一个叙事整体，需要一种逻辑因素，这种逻辑因素往往就是解说。解说的串联使画面之间建立起逻辑关系，才能使观众进入特定的情境中

去，站在一定的位置上去理解内容意义。

表达作者的理念认识与主观情感。作者的主观情感和理念评价，往往是脱离具体的物象的，所以画面不太可能明确表达出来，只是一种情绪因素的依托，特别是作者在对自己的情感活动做出理智的抽象之后，语言的唤情效果，往往就比依靠物象的移情效果来得更直接、更明确，也更带强制性。

解说词的运用在不同的题材里有不同的要求：知识性、欣赏性较强的题材，要求解说词具有文学性和诗意，而纪实性较强的题材，则更多地要求解说词公正和朴实。另外，它除了与题材的性质有关，与创作者的美学情趣，风格爱好，创作观念等也有着很大的关系。从目前纪录片的发展看，人们越来越注重解说词中作者明显的思想感情和独特个性。

另外，在进行解说词创作时，最优秀的解说词应该是“听不懂”的解说词，即为“看”而写，为观众留下思考的时间和空间，帮助观众读懂画面，引导观众思考画面，延伸画面的意义，并有效地吸引观众观看屏幕，增强人们对纪录片正在进行中的事件的理解，与画面语言有机配合，相互弥补、相互完善，构成一个完美和谐的整体。

(2) 音乐

音乐同样是纪录片语言系统中的重要组成部分之一，它诉诸人们的听觉，是一种时间的艺术，同时也是一种抽象的概括艺术。它没有明确的形象性，因而善于表达深层的情感。在纪录片里，音乐的抽象性与写实的影像、现场声、访谈和虚实兼备的解说词相配合，营造出纪录片艺术性、逼真性兼备的品格。

根据音乐语言在纪录片中所起的作用，大体可分为如下几类：

背景性音乐语言——这是一种说明、交代作品背景的音乐语言。它不直接参加剧情，故而具有高度的概括性，应稳定而不宜多变。

戏剧性音乐语言——表现处于矛盾冲突中的人物情感和心理状态的音乐语言。它在体现冲突时，一般并不着眼于直接描绘事实冲突本身，而是表达矛盾冲突发展过程中人物的心理状态。

抒情性音乐语言——抒发人物或创作者内在情感的音乐语言。它既可起到表现人物主观意识的作用，也可以具有解说者的客观评价作用。

描绘性音乐语言——对画面上的事物、情境及具体的音响特征，如鸟鸣、流水、奔马、风暴等加以绘声绘色地描绘，这种音乐语言为屏幕画面提供了一种音乐造型。

说明性音乐语言——亦称“阐述性音乐语言”、“释义性音乐语言”、“叙述性音乐语言”，它主要是补充和加强人物的情绪状态，也可以是对画面的

动作效果、速度节奏、民族色彩、地方风情、时代特征方面的补充、说明或阐述。当然，这种音乐语言也渗透着创作者对事物的态度和评价。

从广义上讲，音乐是抽象的，它没有语汇，不具有固定的内容和解释，它的非语义性、非词汇性和非文学性使得它几乎不可能传达明确的思想观念，就像一些学者所讲的那样，音乐不具有“词典”的意味，为这部作品配的音乐很可能再在其他作品中使用。因而，音乐可以描述各种主题内容的纪录片，对于纪录片的事件、人物、景色以及喜怒哀乐之情无所不能表达，具有异常丰富的表现性和象征性。但是，这些音乐的情感体现并不是凭空想象的，必须以图像为载体。在音乐为图像插上想象的翅膀的同时，音乐的灵感也是由图像而来的。图像引导音乐编辑激发出的音乐感觉，促使音乐编辑选择适当的音乐素材来表达图像的意境，所表现的内容不同，给音乐留下的空间也不同。音乐语言的表意功能，只有在与画面的相互结合、相互作用中才能得以体现，孤立于画面之外的音乐语言几乎不存在。

在运用音乐语言时，应根据影片的情境及画面的长度来分段陈述，间断出现，并受电视画面编辑的制约，切忌一铺到底或滥用。因为在纪录片里，音乐不管以何种形式出现，都是作品整体的一部分，不能自成体系，不能过强过满。以少胜多、服从整体，是运用音乐语言的基本原则。

音乐作为一种情绪和意境注入纪录片中，含有作者表现生活的主观成分，通常称之为主观声音，它在声画构成的综合艺术中，属于没有声源的声音。另外，还有一种客观音乐不是创作者在后期附加的，而是在现场录制的，其声源来自于画面，也就是被客观摄录的演唱、演奏，以及出现在拍摄现场的广播、电视等有声源的音乐，如《往事歌谣》里列车广播里传出的王洛宾的歌。这种用法自然贴切，但在纪录片中还是不多见的，通常这些客观音乐往往又被用在其他地方作为主观音乐或者作为其他艺术元素的导体，推动作品情节的发展。

解说词、音乐、同期声和音响语言，这几种形式的有机组合，构成了纪录片的声音语言系统，它们在反映社会生活时所形成的综合听觉形象，也就构成了屏幕上的“声音形象”。声音形象，既有具体的可感性，又有抽象的概括性，从这一角度来说，画面语言毕竟是有限的，而有声语言则是无限的。因此，创作者在进行纪录片创作时，都应竭尽全力创作出与画面语言的内容、动作、情绪相符并具有特殊含意的声音形象。

第三节　声画结合

声音和画面的关系，一直是纪录片创作过程中争论不休的问题，而事实上，这两种语言形态之间的关系太密切，也太复杂。它们的有效结合创作出了一种新的综合语言。

一、声音与画面的关系

在过去的很长一段时间里，对声音和画面关系的认识，主要有这样两种偏差：一种是主张以画面为主，声音是为了补充画面的不足，它注重的是画面的冲击力和表现力；而另一种则是强调解说的作用，画面只是图解解说的意义而已，它注重的是解说词的表意作用及创作者主观情感的抒发。虽然这两种认识各有各的道理，但从某种意义上讲，它们都忽视了电视本身所具有的表现特点。

电视是一种直观的视听形象系统，它的画面与声音是同时存在的，而且两者是相辅相成、缺一不可的，它们共同作用构成了活动着的情境。一方面，声音和画面都有着自身不可或缺的作用：即使是声音，也可以作为一种独立的因素，表达特定的含义；而如果忽略了画面则更是忽略了对存在于真实生活流程中的最有说服力和信息量的画面的捕捉，忽视了画面的叙事功能。另一方面，纪录片发展到现在，同期声和字幕这两种语言形态被纳入到了原有的声画关系体系中，此时这个新的声画体系中声音与画面不只是互补的胶合状态，而是彼此浸入对方体内，形成一种更加密不可分的关系：从声画结构看，同期声叙述有声有画面，应属直观形象系统（亦即图像系统）；从表意形式看却属于语言系统（亦即声音系统），在这样的画面中，人物动作和声音同步出现，作为一种复合形式，它兼有图像与解说、画面与声音的双重功能。字幕也是一种独特的表现元素——画面的接收方式和语言的解读方式。同期声和字幕在声画两个系统中的这种双重身份、双重属性说明解说词与画面分立的时代已经一去不复返了，以声画同构为基本特点的电视纪实在更大程度上实现了声画的和谐交融。

画面和声音在纪录片中孰轻孰重，在不同的情境中，其偏重点有所不同。有的纪录片中，人物的行为是主要的，片中的音响效果和语言这些声音因素只是作为活动的伴生物。而在另一类纪录片中，如《往事歌谣》，主要

的叙事是靠片中主人公本人的讲述完成的，讲述占了全片很大的比重，声音信息成为主体。事实上，声音和画面谁的比重大这并不重要，最重要的是根据影片的不同情况，发挥出不同语言形态的各自应有的作用并达到完美的结合。在纪录片中的声音和画面的结合有这样两种情况：

1. “画内音”与画面的结合

声音和画面都在传播自身的信息，通过这种双重信息的相互作用，创造出一种真实感和现场感。这种情况下的声音大都是现场声音，具有声音信息的潜在能力，本身就可以传达出一定的意义，这种声画一体化的复合结构，并没有哪个更重要或谁补充谁的区别，而只是要表达一种真实的物质存在。人们运用这种方法，本意也并不是为了补充画面的不足，而是要利用声音信息的潜在能力，通过双重信息的相互作用，创造出一种真实感和现场感。如《往事歌谣》中主要的叙事是靠片中主人公本人的讲叙完成的，讲叙占了全片很大的比重，其声音信息成为主体。片中，由于被采访人物的讲叙自然生动，有实际内容，它仍然能满足电视观众接受信息的需求，从而得到观众的认可。

2. “画外音”与画面的结合

“画外音”是那些附加在图像之外的声音成分，如解说词、音乐，在影片中，它为画面确定意义内涵，作为叙事因素，或是衬托一定的氛围。这种声画结合，以画面作为直接的信息形态，通过画面来传达现场事实和形象细节；声音作为间接的信息形态，通过声音来表现概念运动，表达抽象的意思和创作者的主观情感。画外音与画面的结合较画内音复杂，它们之间不是被动的“硬贴”，图解般的“拼凑”，而是声音与画面既相互对立，又相互依存，既与画面保持有机的联系，又不简单重复画面，是和谐统一的辩证关系。声音言声外之音，画面表画外之意。

对于电视纪录片的创作来说，题材的要求、作者审美趣味的偏好以及创作中风格因素等等，都会影响到对声画关系的认识。同样，声画结合的最佳值，也很难用一种定量分析的方法来确定。两者有时会相互干扰，会起抵消作用，而单纯强调一种因素而忽视对另一种因素的潜在能力的发挥，都会给人以不满足感。这需要创作者根据节目的要求，有效地利用它们，追求一种最佳的传播效果。

二、声画结合的综合语言

前面我们提到了同期声和字幕，这两种语言形态是电视声画关系的新形式。它们都既是一种画面语言的表意方式，又是一种声音语言的解读方式。

从声画结构上看，属于直观形象系统，从表意方式上又属于语言解读系统，形成了一种声画结合的特殊语言形态。

除此之外，声音与画面的结合还形成一种新的时空造型语言，即屏幕上呈现出时间造型与空间造型、声音造型与画面造型有机地融会在一起的一种“时空造型”、“声画造型”。声音作为一种时间的艺术，它主要通过纵向的表现，承担着叙事的功能；画面作为一种空间的艺术，它主要是通过横向展示，承担着表意的功能。这是一种具有 1+1>2 的效果的综合语言，单纯的声音语言或单纯的画面语言都不可能表达出相同的含义。例如在纪录片《中华之剑》里有一个空镜头：盛开的罂粟花艳丽得夺目，而吸毒者痛苦的呻吟声却让人恐惧万分。这种画面的美和声音的丑造就成的声画错位，达到了意想不到的艺术效果。再例如纪录片《沙与海》中，大量运用这种声画造型语言来塑造人物形象。如对牧民大女儿的现场采访，画面是黄色的泥墙，泥墙前站着一位着红装的少女，她正在纳鞋底。当记者问她：“愿意离开这个地方么?”少女不讲话了，纳鞋底的手也停止了。然后音乐语言介入，构成了典型的声画结合的造型语言。此时的画面镜头，一动不动，直接指向了少女的内心世界。目的是让观众根据自己的生活经历、文化素养和审美情趣，去感受、体味和把握此时此刻少女在想什么。画面的美学内涵与人物的情感外延都被直接体现出来，显示出声画结合后的奇特魅力。当然，这种综合语言的特殊魅力在以后纪录片创作的大量的声画结合实践中都还会不断产生新的意义，还有待我们去慢慢挖掘。

总之，纪录片的语言绝不是某种单一的语言形态，它是多种语言因素的复合体，故而形成一整套相互交织、组织严密的语言系统。纪录片创作必须遵循电视艺术语言的创作规律，充分运用和调动纪录片的语言系统，特别是画面语言、有声语言和综合语言系统，从而给观众以浓厚的审美享受和审美情趣。

课后习题：

一、名词解释

1. 画面语言
2. 画外音
3. 人物同期声

二、简答题

1. 纪录片的画面语言可以分为哪三种形态?
2. 浅析纪录片画面语言的表达方式。

3. 声音语言在电视纪录片中有哪些作用?

三、论述题

1. 声音与画面结合的情况有哪些?

2. 请以《西藏的诱惑》为例，分析影调语言在电视纪录片中的表现形式和作用。

第十二章　纪录片的制作流程

纪录片的制作一般分为前期准备—现场摄制—后期制作三个阶段，根据每个阶段的创作特点，我们可以把纪录片的整个制作过程比喻成探矿—采矿—炼金的过程。在前期准备阶段，纪录片制作者如同一个探矿者，面对无边的土地，他要知道哪里有金矿？矿脉走向如何？矿的储量有多大？而现场摄制阶段就好比采矿，需要有所选择，整个拍摄过程实际上是一个收集素材的过程，既不能见什么拍什么、有事必录，又要对生活做多方面的、从全面到细节的收录，选择那些带有本质意义的生活片断与事实进行拍摄。到了后期制作阶段，就好比炼金，关键在于提炼，如同挖回了矿石，要提炼出其中有价值的成分。由此可见对于纪录片这座矿山，要真正地挖掘、开采、提炼出金子，成就一部优秀的作品，是十分不容易的，因此纪录片制作水平的高低往往集中代表了一个电视台的综合能力的大小。随着创作观念和技术手段的发展，纪录片发展到今天，出现了各种不同的创作风格、制作手段和技巧，其制作水平也在不断的提高。

第一节　前期准备

任何一部纪录片从选题的提出到进行正式拍摄，都会有一段漫长而又艰辛的前期准备阶段，它包括了题材的选择、采访、资料收集、场地勘测、构思、立意、寻找切入点，以及拍摄提纲的拟定。导演在这一阶段对各方面的考虑是否周密、准备是否详尽，都会直接影响到实际拍摄阶段的工作能否顺利展开，特别是在各个层面上具体影响到导演的有关构想最后能否条理清晰地落实到纪录片中。

一、选择合适的题材

纪录片制作过程的第一步便是要确定拍什么，题材的选择在纪录片创作

中往往具有很重要的作用。有人说，找到了一个好的题材，片子就成功了一半，这是有一定道理的，因为对于一部纪录片来讲，选择了一个题材就意味着选择了一种方向、一种可能，不同的题材决定了不同的创作风格和创作方法，当然，好的题材也比较容易切入和挖掘，创作成功的机会较大。

纪录片题材的来源大体上可以分为两种：

一种是“计划选题”或“命题作文”，一般是政府根据某个时期的国内国际形势需要拟定出一个时期的纪录片选题，或者是制作某种公益性题材的纪录片。计划选题往往内容重大、政治性强、强调社会效益。通常的印象是，命题比自选题目难作，创作者受到很多限制不能自由发挥。但另一方面，计划性选题条件优越，它多由媒体投资或主管当局直接拨款，而且目前纪录片创作者根据社会需要和自己的爱好提出选题列入计划者为数很多，往往能达到社会效益和个人爱好的双赢，从而也并非总是“命题难作”。这类题材如 20 世纪 90 年代我国纪录片《较量》、《周恩来外交风云》、《邓小平》都是成功的范例，在社会上也引起了轰动效应。

另一种是纪录片的创作者通过平时生活的积累和对社会的关注，从中挖掘题材。我们处在一个丰富而又复杂的大千世界里，自然中的万物、社会中的万事都处于我们摄影机的视角之内，人与自然，人与动物、植物，与宇宙星空都能对话，都具有探索和拟人化的想象，人的科学活动，艺术活动，对历史、对心理、对生命等等的探索，都是人类生活的组成部分，纪录片的题材是十分丰富的，要选择一个好的题材，就需要纪录片人具有一双善于发现的眼睛和一个善于思考的头脑，从身边的人和事中去体验，从社会的变迁中去发现。这种题材来源在我国目前的纪录片创作中占有很大的比例，也出现了《龙脊》、《壁画后面的故事》等许多中国纪录片的经典之作。

对于纪录片这项既特殊又艰巨的创作活动来讲，题材的好坏会影响到一部片子的整个制作过程和立意指向，那么，纪录片题材的选择应该符合哪些要求呢？当然这不可能有一个统一的答案，但是我们可以列出一些最一般、最基本的要求，对于一个创作者来说，了解这些要求是很有必要的。

1. 题材应该具备潜在的思想性

题材选择的范围很广，现实生活中我们常会发现这个题材可以拍，那个题材也可以拍，但是纪录片有着自身的特点，它担负着“阐明抉择、解释历史、增进人类的相互了解”的社会和文化责任。别林斯基也曾说：“如果艺术作品只是为了描写生活而描写生活，没有任何发自时代的主导思想的强有力的主观冲动，如果它不是苦难的哀歌和热情的赞美，如果它不提出问题或

回答问题，那么，这样的艺术作品就是僵死的东西。”① 可见纪录片的题材应该具备潜在的思想性，而不是一些简单的猎奇或现象的罗列。

选题的思想性可以是题材触及社会矛盾、揭示时代本质、体现时代精神，也可以是题材蕴涵人类普遍的生存价值和道德意义，这些题材不仅仅作为一种暂时的现实存在被人们感知和评价，而且也作为一种意义的永恒被人们认识。像那些即将消亡或鲜为人知的古老文明与传统文化，那些曾经改变或试图改变社会进程的历史人物和重大事件，这种题材本身便蕴涵了深刻的思想性，特别为电视纪录片创作者们关注。然而，也并非只有重大题材和历史题材才具有思想性，才有记录的价值，纪录片同样可以关注平凡生活中的真人真事，以小见大，从中挖掘出深刻的思想内涵。电视片《牧牛人》看上去故事很简单，主人公是边远的部队农场里一个默默无闻的牧牛人，也没有什么曲折的经历，但是作品从现象入手一步步挖掘平凡小事的深层含义，从主人公身上发掘出一种中华民族所具有的吃苦耐劳、坚忍不拔的品格。另外，山水风光、名胜古迹一类的题材也不能只局限在对自然物的介绍上，而要尽量赋予它一定的思想内涵，如《话说运河》在介绍古运河的同时，把视角也对准了今天运河两岸的人民和古运河今天的现状，还大胆地提出了污染、断流等一系列亟须解决的问题，将它与社会因素联系起来，这样，就使作品具有一定的深度。

2. 题材内容要有足够的“含金量”

一个选题总会有多种魅力吸引着创作者，创作者可以从不同的角度来审视和评估选题的价值，但最基本的一点，这个题材所提供的内容不能够太单一了，应该有一定的信息量，甚至说要求有一定的“含金量”。这是因为纪录片和新闻不一样，新闻只是报道一个事实，有时一两句话几个镜头就可以概括了，而纪录片则需要有一定的深度，有一定的典型意义和艺术性，这就要求纪录片所选择的题材能够有足够多和足够好的内容，也就是我们这里所讲的题材内容的含金量。

题材内容的含金量可以表现在题材具有时代感、新鲜性，它不跟风边缘类题材或主动规避主流话题，而是表现出关注主流社会问题和重大历史事件的自觉；含金量也可以表现在题材所涉及的人物、事件的发展的故事性、冲突性上，这些故事、情节、矛盾、冲突容易引起人们的兴趣，也利于为作品提供丰富的素材，并将作品结构组织得波澜起伏。《壁画后的故事》中人物命运的变化，主人公与死亡抗争的过程便构成了一个充满矛盾冲突的故事，

---

① 张德明：《报告文学的艺术》，复旦大学出版社，1984年版，第123页。

题材的戏剧性因素被充分挖掘出来；另外，含金量也可以表现在题材内容有较广泛的涉及面，如《迎接挑战》这部片子，贯穿上下五千年，纵横八万里，政治与科技、历史与现实无所不包，构成了一个宏大的主题。总之，创作者在选题时能够充分考虑到题材内容的含金量的多少，对于创作出一部成功的片子是有着重要意义的。

3. 题材要适合电视表现

纪录片最终是要通过电视来表现的，电视表达的特殊性在于它用画面说话，不像小说、报告文学那样有较大的自由。纪录片没有画面光靠说是不行的，因而选题时就要在题材的内容上、信息量上、技术上、手段上有个基本认识，看其纪录过程是否适合用电视语言来表达，题材的内容是否具有适合于电视表现的生动的形象因素。

一般说来，创作者应该考虑到所选题材中人物的职业、活动或事物的特点是否具有较丰富的视觉特点，所涉及的面是否丰富多彩，场景是否有变化，现场环境是否具有可视性等等。一些内容（比如过去发生的事情、技术性理论性很强的内容、反映人的心理活动的内容以及静止的东西）很难通过电视画面生动形象地表现出来，题材中如果过多地涉及这样的内容，就需要创作者尽量寻找其中有表现力的形象因素或与之有关的形象因素，或者干脆就放弃这样的题材，避免作品在画面形象上的枯燥。

4. 创作者的因素

纪录片的题材需要通过创作者的加工才能最终成为一部真正意义上的作品，一个有价值的选题如果得不到创作者的青睐或者创作者对它力不从心，那么就不可能产生好的片子，这样的题材也被白白浪费掉了。因此，创作者在选题时，除了考虑题材本身的因素之外，也要考虑一下自身的因素。

首先创作者要对题材有兴趣，在学习上兴趣是最好的老师，在创作中兴趣可以使人克服困难、战胜挫折，始终处于一种热情洋溢的创作状态当中。如珍妮拍摄黑猩猩，正因为她对黑猩猩有着浓厚的兴趣，所以才能在原始森林中居住长达 20 年的时间。其次创作者应该是有信心、有能力胜任题材的创作的，拍摄纪录片是一个艰巨的创作过程，对题材中涉及的人物事件的发展趋势是否可以预测、把握，经费是否能够支撑，体力是否吃得消等等都应该考虑到，创作者不能在一种糊里糊涂、若明若暗的状态中进入创作。因此，对于创作者来说，尽量不要例行公事地承担自己不感兴趣、没有信息或力不从心的任务，保持创作热情和心态主动是艺术创作成功的起码条件。

总之，选题是创作一部好片子的起点，在定夺之前我们往往还要反复斟酌：为什么要去拍它？就这个选题可以拍到些什么？所拍到的东西足不足以

构成一部有意思的影片，而不仅仅只是一条新闻或一则花絮？所拥有的人力、财力资源是否确保这个拍摄计划的实现？最后我们确定了这个选题，也就迈出了纪录片制作过程中最首要的一步。

二、前期采访

选题确定之后，要使用什么素材？表现什么内容？纪录片还面临着一系列的选择问题，纪录片事实上是一种选择的艺术。纪录影片工作者和使用其他任何手段的传达者一样，可以进行无限制的选择，可以选择话题、人物、景致、角度、镜头、音效和语言，这种选择不管是有意识的抑或无意识的，不管作者承认或者不承认，都会在一定程度上体现作者的观点。因此，面对纷繁复杂的大千世界，到底选择什么作为表现对象，是每一位创作者都回避不了的问题。要进行选择就要了解情况，而要了解情况就要采访，采访十分重要，它是观察的一种延续，是整个纪录片制作中的核心部分。

创作者在纪录片前期准备阶段要进行调查研究，寻找和发展线索，理清思路并初步构思；在拍摄过程中要探究分析事实的深度，进行心灵的接触，由此开拓出一个更广阔的空间；在后期制作中，采访成为纪录片视听故事叙述结构中的一个重要组成因素。对于前期采访来讲，它是就影片将要表现的内容向有关当事人展开的有关调查，并不是局限在与采访对象之间面对面的访谈上。因而做好前期采访，首先，要查阅大量的资料，做好前期案头工作，对采访对象进行详尽地调研，了解大量的实际情况和背景资料，熟悉所要表现的人物和事件，搞清事件的来龙去脉及与周围环境的关系。其次，在采访当事人了解相关情况的同时，通过与当事人之间面对面的直接接触来对其进行多方位的感性考察，以最后确定对方能否成为影片的最终拍摄对象，并乘机和当事人建立起一种融洽的人际关系，增进彼此的相互理解，以期在实际的拍摄过程中得到对方的默契配合。第三，前期采访还需要对拍摄现场进行实地勘查，从技术、美学等因素上对拍摄地点的光线条件、声音条件进行考察，并且了解清楚进入拍摄现场是否需要某方面的证件？要得到哪方面的许可？拍摄场地存在什么样的安全问题等等。最后，前期采访的过程应该是一种双重思维的过程，一方面在掌握了大量的相关情况和背景资料之后，应对影片的立意、构架有一个初步构思，为将要拍摄的影片寻找一个恰当的切入点；另一方面，在采访过程中不断对策划方案进行补充和修改，并完成作品的基本构思。

我们应该意识到，纪录片不同于故事片、剧情片，拍摄前没有剧本，拍摄时也不能对人物的活动、事件的发展进行设计与摆布，因而前期采访、准

备就尤为重要，以此来增强拍摄时的预见性和动作的灵敏度，从而拍摄到具有创造性的真实画面。在前期采访中，有以下几点是应该注意的：

（1）前期采访应全面，对所采访内容力求作全面了解，应采访尽可能多的采访对象。尽管这些采访的人物和材料不可能都用上，或者说大部分用不上，但一方面可以为实拍时留有余地，另一方面，通过认真地采访，掌握大量的材料，才能进行有效选择和深度发掘。

（2）前期采访应该既具体又不具体。具体是指对有关事件及其时间、地点、人名、数字等力求清楚、详细、明白；不具体是指前期采访一般避免让对方说得太多太具体，导演只需大体掌握采访对象的基本观点倾向即可，应保留更多的余地让他（她）在实拍时尽情发挥，以确保对方在摄影机前有最新鲜的临场感。

（3）与采访对象交朋友。前期采访中有许多的时间和机会同采访对象接触，利用这些机会对他们的日常习惯、活动空间、社交范围等作立体的、多侧面的了解和观察，努力增进彼此的相互理解，这对于实际拍摄是十分有利的。

三、构思、立意

前面我们提到了前期采访是一个双重思维的过程，影片的构思与前期采访应该是同步并进的，创作者在采访的基础上，要对将要创作的纪录片有一个初步的构思，这包括：你的关注点是什么？要表现什么内容？采用怎样的结构方式？大致形成一种什么样的风格？从什么角度切入等等，并且随着采访的不断推进来不断地补充、完善和修改这些想法。

纪录片创作者不能被“不要主题”、“没有主张”、“客观纪录没有目的”之类口号所迷惑，事实上越是自诩绝对客观者，越是主观，纪录片的创作法则是主观意识与客观手法相结合的辩证关系。创作者在进行采访、拍摄伊始就应有明确的主体意识，很自觉、很主动、很清醒地去认真思考所拍的纪录片要告诉观众什么，要让观众从中得到什么有益的启迪，在采访拍摄过程中有个关注点，有一个基本的判断和预测能力，而不是扛着摄像机见什么拍什么，或者毫无遗漏地跟拍跟拍再跟拍，最后又进行原始素材的堆砌。作为导演，在整个纪录片的制作过程中应该是头脑清晰的，打的是有准备的仗，这在很大程度上也体现出了创作者的思想认识、洞察能力、判断能力和审美情趣。还有一点值得注意，这里所讲的构思、立意并不是要主题先行，构思不是定脚本，而是勾画一个大致的轮廓，立意不是立主题，而是确定一个关注点。创作思维的出发点应是先确定关注点，后提炼主题，善于在关注中与最

终要表现的主题联系起来，立足在关注中理清拍摄思路和重点，逐渐明确要表现的主题。

另外，选择一个好的切入点也是构思当中十分重要的一点，一部作品，无论是长片、短片，拥有一个比较好的切入点往往对影片主题的揭示可以起到四两拨千斤的作用。

第二节　拍摄现场的操作

做好了足够的前期准备，也就自然进入到现场摄制阶段。现场摄制工作是整个前期拍摄的核心工作，也是后期编辑工作的基础，同时，又是纪录片导演最难驾驭的一个阶段，因此，我们应对它引起充分的重视。

一、纪录片的现场拍摄

不同的主题和内容决定了纪录片在拍摄时的不同拍摄手法、技巧的选择和使用，在这些总的拍摄风格确立之后，在拍摄现场，还应该学会用摄影机的“眼睛”和录音机的“耳朵”去观察世界，在拍摄过程中遵循既真实又艺术的摄影创作原则。而作为纪录片的导演，在拍摄过程中起着决定性的作用，他不仅要具备完整的纪录片观念和专业技能，还应该是一个有主见，又具备团队精神，真实的，又对人类富有责任感和同情心的人。

1. 拍摄手法、技巧

我国纪录片的拍摄手法自 20 世纪 80 年代的画面加解说模式之后，又进入了 90 年代以来的观察式记录，特别是《龙脊》的大获成功更是奠定了直接电影在中国纪录片界的地位。然而纪录片拍摄无论从学理还是实践层面来看，其手法和风格都应该是多种多样的。

首先从导演架构影片的方式来看，纪录片的拍摄手法大致可以分为三种类型。

(1) 解释式。这一模式起源于格里尔逊领导下的英国电影，导演通过解说词对影片中的内容做出直接的解释，或直截了当地对自己的主张进行宣传。这种拍摄手法能在单位时间内传播较大量的声音和图像信息，易于表现一些抽象的思想和观念，具有较强的宣传教育性，适合用来制作一些意识形态指向比较明确的影片，国内很多的专题片就可以划入此类。

(2) 观察式。摄影机永远是旁观者，不干涉、不影响事件的进程，永远

只作静观默查式的记录，其真实性较为可靠。目前国内的很多影片都推崇这种手法，但是它表现抽象的东西难度较大，遇到不合适的题材也会显得特别枯燥。

(3) 参与式，即“参与的摄像机”，拍摄者不仅期望拍摄对象以自然本有的态度来活动，并且期望因拍摄者的共同参与而激发出一种共同创作的效果。这种拍摄手法被称作“真实电影”，它较易于表现人物的内心世界。2002年获国家政府一等奖的纪录片《爱的变奏》便采用了这样的手法，观众能时时感到作者对主人公内心世界的主动挖掘。

其次从影片的风格来看，拍摄手法又可以分为以下几种类型：

(1) 抒情诗式手法。这种手法运用在纪录片中会使片子看起来比较流畅、明晰、美感强烈。《藏北人家》运用这种手法将主人公及其家人一天的生活表现得诗意盎然。

(2) 宣教式手法。导演意图极其明确，主观色彩强烈，拍摄对象、蒙太奇语言等等均要为导演述说的主题服务，整个片子表现的不是事件不是人物，而是思想。《失去平衡的世界》中每个镜头都没有特定的意义，经过导演的升降格处理和蒙太奇组合，便成为用来阐述宗教理念的语言，看后令人受到强烈震撼。

(3) 哲理思辨手法。这种手法运用在纪录片中显得冷峻、旁观，给观众留下更大的思考空间。法国纪录片《课间》即用冷静的镜头语言向人们揭示了人的社会性的形成和人性中一些深层的东西，具有很强的理性色彩。

(4) 戏剧冲突手法。戏剧冲突是结构故事片不可缺少的因素，也被借用到纪录片的拍摄手法中，这种手法一般都是现在进行时拍摄，围绕事件的矛盾展开情节。

以上这些拍摄手法的划分都是较为笼统的归纳，在实际创作中，完全走极端、只用一种手法的情况并不多见，往往是各种手法互有覆盖、彼此渗透地综合运用，根据不同的题材、主题和内容来确定。

在总的风格和手法确定之后，纪录片的拍摄过程中还涉及一些具体的拍摄技巧和方法：

(1) 全景、中景、近景、特写。全景、中景、近景和特写都属于景别，它们是摄像机所摄取到的视野范围的不同表现，在拍摄中通过改变拍摄距离和换用不同焦距的镜头，可以获得不同的景别。景别是纪录片中最为基本的一种叙事和表意语汇，巧用景别也是摄影者最重要的基本功。

全景是再现被摄对象的总体面貌，无论是人还是物在其中都应该是完整的全貌性的。全景具有一种客观、冷静地展示和叙述的功能，在拍摄时一般

用短焦或标准镜头，并且拍摄时间宜长些，便于相对完整地再现活动内容，使观众看清多层次的内容，也适于后期剪辑的需要。中景一般用于再现景物的重点部分和成人膝部以上部分，它具有叙事和描写的双重功能，但以描写为主，在纪录片进行叙事、描写、传情、展现人物性格时，常常使用中景。近景是用以表现景物的关键局部和人物胸部以上部分的构图景别，它不再具有叙述功能，而是起到一种突出和强调的功能，拍摄人物时能够较好地反映人物内心世界。特写一般使用长焦镜头，瞄准被摄体最具本质特征的一点加以凸显、放大、渲染，具有很强的艺术揭示功能。特写画面对人的视觉和心理都产生强烈地感染，不能滥用，那些平淡无奇和无典型性内容的特写往往是对艺术的浪费。

（2）长镜头。长镜头是指在一段持续时间内连续摄取的，占用胶片（或磁带）较长的镜头，这种镜头长时间摄取，不切割空间，在同一银幕画面内保持了时空的统一性、连续性，最能够体现出纪录片纪实性的精髓，其丰富的表现力和独特的艺术魅力已被纪录片人普遍认同。在优秀纪录片《望长城》、《最后的山神》、《龙脊》、《回家》等片子里，长镜头都有为人称道的精彩表现。

长镜头的类型有很多，比如固定长镜头、变焦长镜头、运动长镜头、景深长镜头、综合运动长镜头。现在普遍采用的主要是综合运动长镜头。像在《深山船家》中“扛包过江”一段，是摄像师借助身体和步伐的运动来完成的综合运动长镜头；另一种是借助器械来完成的，比如《唐山地震二十年祭》中，盲人资希圣·司婉容站在地震的废墟上演唱“乐亭大鼓”时，摄像师借助移动轨道和 12 米高升降车等设备，纵向摇臂、升降、摇拉腾挪，使静态物体“活”起来，产生强烈的视觉冲击力。值得注意的是，长镜头的使用应该是适时适量的，不能误认为镜头拍摄时间长就是长镜头，声音完整、镜头很长但景别、角度、视阈一成不变，这样一个信息单一的蒙太奇语汇，再长也没有意义。另外，长镜头也不等于亦步亦趋地跟在生活后面，采用有闻必录的纪实风格。这些都是将长镜头仅仅作为一种摄影技巧，而陷入了形式主义的误区。事实上，长镜头的使用不单是一种技法上的成熟，更是审美视野的开阔和创作观念的深化，它要在影片创作的要求之下使用，为影片而用，而不是为技法而用。而长镜头拍摄对于摄像师来说，需要他们集多种操作于一身，光凭娴熟的摄像技巧是不够的，它还是对摄像师综合素质的考验。

（3）抓拍、抢拍。抓拍、抢拍是指摄像师在拍摄现场，在事实发生发展的进程中，当机立断地把最能反映事物特征的瞬刻动态抢拍下来，是不干涉

拍摄对象活动情况下的拍摄。这种拍摄技法的本质特征就是从实际出发，拍摄对象处于自主自然的运动状态之中。此时，从时间因素上说，抓拍就意味着要捕捉拍摄时机；从空间因素上讲，抓拍则必须抓住被拍摄事物最活跃、最富于动感的状态。当事物处于变动之际，往往最能表现其充满活力的发展趋势，从而，抓拍、抢拍能够最准确、形象地记录下事物的真实面貌和本质特征。

抓拍、抢拍是最能体现纪录片现代美学观念的，也最符合纪录片的本质要求——真实性原则。这种拍摄技法的实施得益于电子自动曝光、测热装置及轻便摄影机的使用，在抓拍、抢拍时，有一些具体操作上的问题值得注意：

①学会隐藏摄影机，忌讳兴师动众，声势浩大，从而保持原有的现场气氛、人物情绪，这也是抓拍的客观规律。

②在抓拍现场，切忌毛手毛脚、情绪外露。通常说来，作者不动情，作品就不能引起观众的共鸣。抓拍时，创作者心中也要有一种强烈的激情和拍摄冲动，但这种激情应深藏于心，做到“内紧外松”，全神贯注于拍摄目标的言谈举止，一有情况立即行动。

③不要急躁，纪录片常常是“等”来的真实，急于求成、缺乏耐心，是抓拍失败的一个常见原因。

④忌讳乱抓乱拍，根据题材和主题明确拍摄目的，搞清楚为什么要抓这样的镜头，要表达一种什么意思。

（4）偷拍。偷拍也叫隐藏拍摄，以不暴露摄影机、隐秘拍摄人物形象为特点。偷拍所得往往是各种没有外力影响的典型的自然状态，对表现特定的人和事具有特殊效果。这种拍摄方法常常用在对各种社会丑恶现象的揭露上，诸如制假售假、滥用职权等等劣行丑态，在发挥舆论监督作用方面具有特殊的威力。与此同时，偷拍这种拍摄方法也存在有侵害他人隐私权和肖像权等法律方面的问题，国际传媒界对这一方法早有异议，因而，在肯定偷拍手法的美学的和舆论的积极作用的同时，我们还需要从法制的高度来规范偷拍手法。

首先，一般在如街道、野外、体育比赛、公众集会、游行等这类自由场合，记者享有自由拍摄的权利；在一些非自由场合，如涉及国家机密、法人秘密的场合，包括私人住宅等，不经许可不能随意拍摄。

其次，要区别群体还是个体。每个人都有不受非法强制的人格权利，即姓名、肖像、名誉权等等。个人在自由场合出现，一般可以视为对拍摄的默许；在非自由场合拍摄特定人，则有必要征得他的许可，以免引起不必要的

麻烦。

再次，摄录目的是出于维护社会公共利益，还是其他私利，一般来说，对于进行中的严重危害公共利益，尤其是施行中的违法犯罪行为，可以不经行为人许可进行拍摄、录音，包括偷拍、偷录。这是记者履行舆论监督、维护公共利益的职责，应当受到法律的支持和保护。

（5）搬演。在纪录片的制作中，由于拍摄中各种条件、环境的变化是导演无法控制的，因此我们的镜头不可能完全真实地记录下当时、当地的生活的真实形态，这个时候，对一些重要的镜头进行适当地组织、调度拍摄是允许的。近几年来，纪录片的制作中兴起一种新的创作方法，即搬演，又叫“真实再现”，是指由他人扮演时过境迁的特定重要情节，或者运用光影声效造型，再现某种特定历史性时刻的环境氛围，作为对形象叙事的衔接和强调。

同样是“演”，搬演和故事片中的表演有原则性的区别。前者是对在新闻事件发生时没有拍摄到的场面进行再现，而不是无中生有的虚构，这是纪实手法的特殊补充，要控制表演的成分，服从纪录片总体纪实的基调。但对于后者来说，虚构和卓越的表演却是其基本手段，它的真实也是一种艺术典型化的真实。因此，搬演这种创作方法如果能正确、适当地运用，是不违背纪录片的纪实本质的。一般说来，搬演常用于人类学纪录片和历史题材纪录片，如在《英与白》、《李大钊》等片中都有成功的运用。《环球》、《地球的故事》、《自然探索》等专栏引进播出的优秀进口历史题材纪录片中常有成例。具体地说，搬演在纪录片中的使用有这样三种情况：

第一，是对象“自身”的重演，即某一特定人物过去有意义的经历由本人重新演示进行拍摄。一般是限于一个人的内容，时隔不久，环境无变化。如《北方的纳努克》中破冰捕海豹和造冰屋的情节。《揭秘“东突”恐怖势力》中公车爆炸的情节。这种重现不应是对“过去”的简单复制，应删繁就简、适当集中、画龙点睛地突出某些特定时空的特定内容。

第二，是由他人扮演，或运用实物、光影、声效等造型语言来进行高度象征性地再现。这种手法应注意少而精、简而约、虚实结合、虚以代实。能以光影、声音效果完成的，就避免用真人实景；出现特定人物时，巧用侧影、光影，不轻易给表演者实实在在的正面近景、特写。

第三，是指用故事影片和电视剧画面，但一直异议较大，因此创作者最好不用或少用。

总的来说，搬演这种创作方法是一把双刃剑，创作中应谨慎使用，以避免对作品造成伤害。另外，搬演的部分必须让观众清楚地知道这是在搬演而

不是纪实再现。容易产生误解的部分，创作者应运用各种方法在片中予以说明。如上面第三种情况，使用时一般都用字幕注明借用“某某影片”，以别真假。这也是搬演应遵循的游戏规则。

以上就是纪录片拍摄过程中较为典型的一些手法和技巧，它们所代表的理念、风格或许不同，但作为纪录片创作方法其本质是一致的，摄取自然状态的目标追求也是一致的，是创作方法的殊途同归。而对于拍摄风格、手法和技巧的选择，最终归结到一条美学规律上，那就是内容决定形式，当然这还需要导演具有一定的功底，只有导演对自己所要表现的内容有所理解，有所感悟了，导演手法才会应运而生。

2. 现场拍摄的要点

纪录片拍摄的现场往往是纷乱的、复杂的，又不可预期的，它不具有新闻片拍摄现场操作上的简易性：只要及时地传递出这样一种信息——在什么地方、什么时间、发生了什么事件，那么这则报道就算是符合了职业的水准；也不具有故事片的拍摄现场的可操控性，每一个镜头都有预先的脚本。因而，对于纪录片的导演和摄像师来讲，进行纪录片的现场拍摄将是十分具有挑战性的工作。

基于此，我们首先应该对纪录片的现场拍摄有一个总体的把握：

首先最基本的是要学会在现场用摄影机的“眼睛”和录音机的“耳朵”去观察世界。尽管摄影机和录音机是模拟人的视听器官而制造的仿生机器，但是，通过摄影机的画面和录音机的话筒去观望世界与通过自己的眼睛和耳朵去观望世界是不一样的。人的眼睛可以自由地、不受约束地环顾四周，摄影机却不能。人的耳朵可以根据兴趣选择环境中的声音，过滤掉某些噪音（如在嘈杂的火车厢内，我们可以通过大脑的调节去倾听感兴趣的说话），录音机就很难做到这一点，它不能根据“兴趣”选择，只能依据技术指标去收取声音（尽管有时可利用指向性的话筒，但从根本上讲，录音机不具备人的智能结构，是不能与人耳等同的）。因而在拍摄中应尽可能地考虑到摄像机作为拍摄工具的特殊性和局限性。

其次，是要让现场拍摄处于一种“空中视点”的拍摄状态具备一种“敏锐应变”的拍摄意识，也就是俗语所说的“墙壁上苍蝇的视点”。这是由纪录片的纪实特征决定的。“空中视点”即摄影机是“隐身的”摄影机，藏在空中的眼睛。这种状态不易破坏采访环境的真实性；另一方面，纪录片拍摄的现场往往纷繁复杂，有很多不可测因素，从而需要作者有敏锐应变的意识，眼观六路，耳听八方。

第三，纪录片的拍摄还应该是互动的，真实的记录不等于有闻必录、被

动地见什么拍什么，而应该是有选择、有提炼地拍摄，并且具备后期编辑性。摄像师要在拍摄现场自己组织像特写、中景、全景、专场镜头等这些在编辑过程中所需要的材料，充分考虑后期编辑的需要以确定景别、角度、长度，乃至尽量提供具有“句号性”的画面供章节段落使用……纪录片中很多剪辑效果都是由摄影机在拍摄现场决定的。因此纪录片拍摄过程中具备互动性和创造性也是很重要的一点。

从某种意义上说，纪录片的拍摄过程就是一个不断出现新问题，解决新问题的过程，创作者此时既要有一种开放的思维和心态，又要遵循纪录片的创作规律，在总的拍摄状态和意识下，还要注意一些在具体操作层面上的拍摄要点：

（1）摄像机的开机和关机。尽可能有预见性地提前开机，因为在实际拍摄过程中常常会出现突发性的事件，这些小插曲往往会给整个片子增添感染力和表现力，取得意想不到的效果，如果等到事情发生才临时匆忙开机，则为时已晚。同时在抓取到有表现力的事件和情节之后不要马上关机，通过延长拍摄来营造一段情绪时空和环境氛围，使动态过程中所产生的心态和氛围完整地表现出来。

（2）在拍摄中尽量用画面段落去展示，做到用事实说话。这里的画面段落是指影片的一个完整段落，摄影机从不同角度，以不同景别拍摄下的一组镜头连接起来，构成了一个完整的段落或场景，它和采访镜头、空镜头是不一样的。采访和旁白都属于说教，一个杰出的纪录片制作人，他不依靠说教来告诉你东西，而是用画面段落去展示，让你亲眼看到并且自己去体验。有不少纪录片创作者总习惯用画外解说词加空镜头，借助音乐或其他间接的手法去说明问题，这些方法固然重要，但在纪录片中要力争避免。“即使最动人的解说词、最煽情的音乐、最精良的制作，也等同不了用事实本身说明问题，可以这么说，当你拍摄的纪录片要靠借助事实本身以外的手段时，其结果将是苍白无力的。”①

（3）重视情节和细节的捕捉。“纪录片留给观众印象最深的是作品的细节，20 世纪 20 年代，罗伯特·弗拉哈迪在无声片时期也只有通过细节的捕捉来增强画面的可视性。”② 纪录片的情节则大都是由细节演化而来的，当你在拍摄中捕捉到一个难得的细节，而这个细小的环节还难以说明问题，还可以作进一步挖掘时，就需要在细节的基础上进行展开，使之成为一个完整

① 〔英〕劳伦斯·瑞兹原著，陈刚编译：《如何制作纪录片》，《当代电影》，2002 年第 3 期。

② 欧阳宏生：《纪录片：富有个性记录的创作》，《西部电视》，2003 年第 5 期。

的情节，而一系列的情节和细节的组接，则构成了纪录片中故事的发生发展。细节的捕捉和情节的营造最能体现出一部纪录片创作的功夫所在。

（4）使所拍摄的内容具有一种“场”信息结构。“场”信息结构是借用了物理学上的概念，用意在于区别于我们以往在纪实拍摄中的线形结构。以往对一个场面是以全景、中景、近景、特写一个镜头一个镜头地拍摄，再缀连起来，后期配上解说或者人物对着摄像机说几句记者所想要的话，记录是断续的、平面的。而“场”的概念是包括一个场面的事件中其行为动态的相互关系，形象、声音、环境、氛围、心态，连贯地积累出一个可供观众观察和体验的时空。这种“场”的表现形式具有增强纪录片的表现力和纪实性的双重功效，在大型纪录片《望长城》中有些场景的纪实达到了以往的纪实方式所达不到的效果，就是因为它有完整的“场”，有相互关系的冲撞和积累。那么，如何来构成“场”呢？我们前面提到了用画面段落去展示，“场”的形成就是以此为基础的。一部 10 分钟的片子，起码应该有两个完整的段落形成一种场信息结构，记者常常是安安静静地记录一个个完整的段落，不加干扰地结构场信息，或者只做及其简洁的交代性的解说，着重相对完整的交流，以保持一种气韵氛围和心理变化过程。

（5）不要任意纵容画面的粗糙。如今的电视纪实的取材已经改变了过去那种重画面造型的唯美倾向，重视与生活的同步记录，重视过程，重视场信息结构，重视声画同构关系，不再因为刻意追求构图造型的完美无缺而影响或破坏了画面的真实性和感染力，这是非常好的。但是有些创作者却以此作盾牌，忽视了画面自身的质量，认为纪实画面要跟随人物流动，就可以摇摇晃晃，要利用偶发因素、要提前开机，就可以不讲究用光、不讲究背景的选择，使得画面粗糙，整体的造型水平下降。事实上，真实性和艺术性是纪录片的两大特征，在保证真实性的前提下，要尽量提高画面的质量：运用好自然光、选择最佳的角度和背景、突出主体，给观众最好的观看方式，使画面拍摄做到平、准、稳、匀的基本要求。这其实给纪实摄像提出了更高的要求，如果说艺术摄像有充分的时间事先组织结构画面，考虑构图的各种因素，而纪实必须在变化流动的、极其有限的时空中来完成，这就要求摄像师的各种基本功极其扎实，通过选择和调整获取准确、鲜明、生动的形象。

（6）把握好现场拍摄调度。纪录片切忌摆拍，但有些特殊情况，在尊重客观事实的前提下，对被摄主体进行适当地拍摄调度是允许的。荷兰纪录影片大师伊文思在《摄影机和我》一书中说：“摄影机前的真实事物是否真实，观众是否相信，关键不在于这些事物是否受到干预。没有一部纪录片，甚至没有一部新闻片，是不经过某种程度的艺术处理就可以摄制成功的。当你对

一个人说：‘别瞧着摄影机’的时候，排演就开始了。”

可见，适当地对被摄主体进行拍摄调度，不仅可以做，而且也是人物纪录片生产过程中所必需的。它可以让拍摄过程更紧凑，可以提高工作效率，突破一些画面的局限性，要做好这一点其关键是要遵循真实性的原则，掌握好度的问题。对那些经常发生的事情可以用拍摄调度；对可拍到的事情要尽量采用“挑、等、抢”的拍摄手法，不要干涉事件的正常进行；对无法拍到的事情则绝不可以采取任意补拍、扮演等虚假手段进行拍摄；至于将要发生的事情，实际上是画面语言现在无法表现的情景，在拍摄的必要性和制作周期允许的条件下，我们应该等待拍摄时机，倘若没有拍摄必要或制作周期不允许，那么也绝不可以用“合理想象”等编造手段去拍摄。

另外，还可以适当寻求与拍摄调度相结合的其他表现手法。如：①使用影像资料，②利用空镜头，③采访当事人，④由记者或主持人讲述，⑤画面与解说对列，⑥画面定格或重复，⑦使用字幕，⑧运用镜头“模糊语言”，无论采用哪类表现手法，都是为了更好地突出真实性。

纪录片的现场拍摄对导演来说的确是一个考验，即使各种现场拍摄的要点都考虑到了，也无法避免会出现一些不可预期的不受导演控制的场面。在嘈杂、人物众多的大场面中，常常会遇到不知所措、令人困惑的“盲点”，摄制组人员或其他人的提示常常会干扰导演的初衷。一个能够成功驾驭拍摄现场的导演应该学会排除干扰，保持自己独立的思考空间和清醒的意识，增强拍摄的主动性和创造性，捕捉到最优秀的镜头！

二、现场采访与录音

1. 现场采访

纪录片拍摄现场的采访是当代纪录片最常运用的手段之一，它与前期采访有一定的区别。前期采访更侧重于调查研究和收集的大量资料，而拍摄采访主要是指在现场对当事人的访谈，这种访谈不仅让当事人说出有关事实的真相，并且由此探究分析出事实的深度，凸显被访者言语背后丰富的生命表达，开拓出更为广阔的空间。正是这种拍摄采访，使纪录片的直观性、逼真性达到极致的同时，又别具独特的优势，被各种写实学派视为有效法宝。

拍摄采访在摄录一体化、轻型化的条件下成为可能，一般较适合运用于一些报道型、纪实型纪录片中。如重大政治活动、抢险救灾活动、突发事件、专题调查等题材，特别是突发事件题材，它们往往不允许周到的先期采访，拍摄采访则在其中大显身手。而像一些写意风格的创作，如文献性、政论型、文学型、音乐型等观念性作品，则很少运用拍摄采访，而是需要进行

大量的先期调查采访。

拍摄现场的采访在操作上具有一定的难度。首先，对影片的主题和被采访的这个具体人物之间在一种宏观的关系上要有所把握，并且明确这些被采访对象在未来的影片架构里将分别处于什么样的位置？对他（她）的访谈将主要围绕哪些议题？确定了这些方向性的目标之后，还要注意在实际采访过程中具体的访谈技巧和拍摄技巧：

（1）如何提问。现场采访中提问常用的方式有三种：一是正面提问直奔主题；二是迂回提问，一些不便直问的不好说的就绕着问；三是启发引导式提问，对方讲得不明不透的，一时感悟不到的，对其进行启发引导。

在提问的用语上还要做到短、准、少。

短即简洁明了，一两句话对方就能张口。现场采访切忌漫无边际地侃谈式采访，话题既无中心也无侧重让人摸不着头脑，或是言之无物，废话套话连篇。

准就是选择适当时机，提问提在点上，让别人有话说、想说，说的都是你想知道的。提问常常犯的毛病是过于笼统，比如："谈谈你的感受?""你的体会是什么?"体会、感受、感想的范围很广，这样会导致两种不良后果：一是被采访者不知道该从何谈起，二是被采访者的回答可能偏离采访的话题。另外，那种可以用"是"或"不是"来回答的问题也常常让被采访者无话可说。因而提问题最好用"W"开头，即什么时间 When，什么地点 Where，谁 Who，干什么 What 和什么原因 Why。这样的问题你不可能用"是"或"不是"来回答，你必须详细地回答为什么、在哪、谁、干什么。[①]

少即少处处发问、少手势。处处发问易破坏对方心境，手势多则有夸张之嫌，且分散观众和对方的注意力。在采访中除被采访者跑题，或讲得太长，一般不中间突然打断插话，以保证信息的完整，也是一种对人的礼貌。总之，我们在提问时必须明白这样一个基本的前提：我们进行交谈的目的是为了拍摄一部纪录片，而不是要通过提问来向拍摄对象炫耀自己的学识，所以问话时在表述上应该尽量地直接、明白、感性、具体。

（2）选择采访环境。在不同的环境中，人的言行举止是不同的，导演可以通过某种对拍摄对象具有特殊意义的环境来制造一定的谈话氛围，使拍摄对象进入某种特定的谈话情境。一般来说，在事件发生的现场或是采访对象较为熟悉的环境中，被采访者能表现得比较从容和健谈，在镜头前的临场发挥也会更加饱满。特别是遇到那些性格内向的采访对象，可把交谈的地点安

① 〔英〕劳伦斯·瑞兹原著，陈刚编译：《如何制作纪录片》，《当代电影》，2002 年第 3 期。

排到其日常出没的活动场所里，在跟踪拍摄其行为的过程中随机地进行发问，这样既可使人物在镜头前的表现有一个现实的支撑点，又可以通过画面的活跃在视觉上来弥补谈话本身的沉闷。

（3）积极应对即兴因素。采访过程中会出现很多难以预料的即兴因素，这些即兴因素往往是意外闪光的真实火花，是采访过程中最具挑战性的时刻，也可能是将来影片中最为激动人心的华彩。这时如果忽略这些即兴因素，仍然按照既定的采访计划来做，则会错过许多好的内容。我们说现场采访计划好比“纸上谈兵”，应实虚结合，不应定得过死。现场采访中也不应计划先行，而应积极地应对即兴因素，对即兴因素灵活掌握、果断处理、就势驾驭，这样才真正体现出现场采访的真实魅力所在。

（4）现场采访的拍摄技巧。在纪录片的采访中我们经常看到，故事片的正反打技巧被引进纪录片中，即交替出现采访者与被采访者的镜头。正反打技巧的引入，其目的一是调节视觉神经不致因为长时间观看同一人物而产生疲劳，二是强调倾听者的反应。如果两台摄像机分别拍摄，镜头的切换当然是时空统一的，但是我们常常是单机拍摄，结果就经常会是时空不统一，甚至分裂，被采访者话语还未说完，采访者却已频频点头；话语和口型不对味等等。而事实上，我们还可以用其他的拍摄办法来达到上述正反打的目的，一是让摄像师拍摄采访者与被采访者同处于画面内的镜头；二是拍摄一些同一空间中的其他物件，如周围景色、桌上的文件夹、墙上的锦旗等等，并在后期制作中加入，既提供了环境中的细部信息，又调节了视听节奏和神经；三是还可以插入与谈话有关的画面。

现场采访还有一个拍摄技巧，就是当采访对象回答完一个问题后，摄像机不要关机，呆上 5 秒钟，再关机或者是再去问下一个问题。这是因为，一方面这 5 秒钟时间正好提供一个空白段落供后期编辑；另一方面，在很多情况下，被采访者往往在这沉默的 5 秒钟之后突然有了一个更精彩的回答，这 5 秒钟正是给了被采访者一个感情上的透气处，即使没有进一步的回答，被采访者的或是叹息或是微笑或是沉默的表情也会使我们获得重要的非语言符号信息，而非语言符号有时也是传达思想的有力武器。

另外，拍摄现场的采访还涉及一个主持人是否出镜的问题，一般在人物传记式、政论式的纪录片中，主持人一般不出镜，以采访对象的谈话为主。而在纪实风格的纪录片中，由于主持人的参与介入，采访形式更加多样化，现场感真实感都会得到更加生动地体现。主持人在镜头前需要有一种平等的心境，进入被摄对象的环境氛围之中，用自己的行为、语言使对方做出积极地反应和答对，传递更多的信息，起到激荡生活、梳理信息的作用。

2. 现场录音

拍摄现场还有一个不容忽视的关键环节——现场录音。20世纪80年代中后期，录像录音一体化设备开始出现、普及，随机话筒、无线话筒、外接话筒、供现场使用的小型调音台等等，使声画同步摄录达到了随心所欲、完美无缺的程度，随着技术条件的改变，对声音的记录越来越受到重视，漏录重要声音与漏拍重要镜头是同样的损失和遗憾。

现场录制的声音即纪录片的同期声，指各种客观的声音，是相对后期制作加配的各种主观声音，如解说词、音乐等而言的。同期声包括主讯号声和环境声。主讯号声是指拍摄对象的讲话、主创者的访谈评论等，它能够直接参与表现人物个性，传达各种信息，记录事态发展，具有基本的叙事、描写和文献作用；环境声也叫自然声，是指拍摄现场的背景声，如马路上来往的车辆、公共场所的人声等，它同样具有传递信息的作用，并对环境起到有力的烘托作用，但应严密控制它与主讯号声的比例。自然声里大量存在的是自然界和社会环境的各种声音，好的自然声可以作为有价值的声音资料保存、备用。因此，有的录音师在特定同期录音之外，还在日常采访中注意采录各种自然声，积累声音资料，与摄影师在选题之外注意拍摄日出、海浪、彩云、原野、鲜花等等“空镜头”有同样意义。

对声音的记录被逐渐提到日程上来，没有声音的纪实不是完整的纪实，在现场摄制时，不仅仅是录音师，还有摄像师和摄制组的其他工作人员都应该具备明确的声音意识。摄像师的任务包括眼观和耳听两个方面，在拍摄画面时注意与录音师的默契配合，有条件尽量戴上耳机进行监听，以便随时根据声音变更拍摄景别和角度，防止出现摄录表现脱节的情况。在正式拍摄开始后，摄影机旁边的人（包括摄制组的人员）要有录音意识，切忌随便交谈、说笑，致使声音无法使用。

录音时首先应保证主讯号声的清晰。在用摄像机拍摄采访场景时，若用机上话筒，录音效果就不理想，如果摄影机站在较远的位置进行拍摄，录音则更加困难。因而最好使用外接话筒，能够添加无线话筒更好，在现场，话筒应尽量靠近主讯号声源，以获得最清晰的效果。如果是在室内采访，持续在室内墙壁间反射的声波，即回声，有时会干扰主讯号声，这时使用超指向性话筒“删掉”回响声，或者对回声进行合理地录取和控制，营造出一种特殊的室内空间氛围。另外，国际上一般有一条不太成文的专业规则，在正常情况下，拍纪录片时最好不要把话筒伸进镜头。这一来是为了画面的美感，二来是为了跟普通的新闻报道有所区别。

录制自然声时，现场的声音往往都是杂乱无章的，录音则要求尽可能比

实地耳闻之声更清晰、更厚实、更主次分明，这就需要运用适当的录音设备和技巧，如今摄录一体话筒、微型无线话筒、带防风罩的高度灵敏度指向话筒、录音机小型化、轻巧的话筒手杆及小型便携调音台等设备，都为高质量录音提供了条件。另外，自然声录音中最难得也最宝贵的是保证声音随镜头的运动而变化，通过声音的拾取来决定现场拍摄的节律，通过镜头的运动来决定声音的变化，做到真正意义上的声画统一，比如画面在高低左右前后移动时，混合自然声中声音有时由大变小，有时由小变大；或形与声同现，或声在形先；或由静到动，或由动到静等等，摄影与录音之间保持默契，使声画之间的远近感、清晰度及层次感尽量做到自然逼真。

现场录音对现代纪录片来说，既是一个美学问题又是一个复杂的技术问题，它同时受着现实环境和技术条件的制约，需要通过大量的实践来摸索出一套比较完备的经验。

三、对待被拍摄对象

现代拍摄得比较成功的纪录片，基本上都会涉及人，如何对待被拍摄者被提上议题。我们曾在前期采访中讲到要和采访对象交朋友，增进彼此了解，从而为实际拍摄做准备。的确，选择合适的被拍摄者，正确地对待他们，使他们在拍摄中能做到自然得体，表现得恰到好处，这将大大增强影片的表现力，加快影片的拍摄进度。目前，如何选择、对待被拍摄者已经开始成为纪录片拍摄中的一个新的课题，越来越被创作者们重视。

首先是要为自己的影片选择一个适合的被拍摄者。很多人在镜头面前会表现得语无伦次，因此，所选的被拍摄者除了要与事件有关，他还应该具备适应镜头的能力。一般判断一个人在镜头前能否流畅地回答问题，很大程度上取决于个人经验，但也有一些重要的判断标准：例如，选择的对象对所拍摄的内容非常感兴趣，他们的性格总体上是比较外向的，而且在镜头前举止得体，讲话流畅的人一般来说都是很自信的。有了适合的拍摄对象，作为导演还要学会如何说服这些适合的人来参加拍摄。目前存在一个普遍的现象是很多导演对待拍摄对象都是从自己的角度考虑，“我的影片需要你这样做”、“你应该这样做”，这往往使得很多拍摄对象不愿意参加拍摄或者是很违心地应付拍摄，这时候，导演应当学会试着从拍摄对象的角度来考虑问题并以此劝说他们，那么拍摄对象也会做出积极的回应，影片也因此而增色不少！

在实际拍摄中，导演最大的愿望，也是最能体现导演功力的莫过于使所拍摄的一切都处在一个未被外界干扰的自然状态。要做到这一点，纪录片导演首先应该学会尊重人、热爱人、热爱你所拍摄的对象，和他们交朋友。只

有在平等的位置上，才能显露出生活的原生状态。这话说来容易，做起来却很难，尤其在现代，存在着一种电视的“新贵族”，以为自己十分了不起，在镜头前趾高气扬，指手画脚，任意干扰拍摄的对象，这样是完全没有资格去拍纪录片的。前苏联著名导演格拉西莫夫曾对他的学生说：“如果你们希望你们影片里的人们在群体活动中生活得有意思，那么，在你们当了导演之后，决不要粗暴地摆布人们……人不是棋盘上的棋子，而是活生生的个性。”这是一个故事片导演的告诫，作为纪录片创作者更应该具备这种基本的观念。另外，在拍摄之前还应与被拍摄者交流，让他们适应镜头，忘记摄像机的存在，能够在镜头前从容自若。这是因为尊重和热爱拍摄的对象并不能完全保证能记录到自然的生活，尤其是当摄影机、灯光、录音设备及摄制人员出现时，原来非常自然的人会变得极不自然。那么，聪明的导演在开拍之前就要进入状态，比如漫不经心地与拍摄对象聊天、谈家常，在他意识到开机时，摄影机已经进入工作状态了。

拍摄者还要注意纪录片对被拍摄者的伤害问题。纪录片的伤害问题大致有两种主要情况：一是镜头暴力所产生的伤害，也即对被拍摄者的心理伤害；二是拍摄过程中由于导演需要而对被拍摄者产生的肉体伤害，如弗拉哈迪在拍摄《摩阿拿》时，他拍摄了文身这一使人痛苦的传统仪式。文身的场面是残酷而复杂的，这是波利尼西亚人成年仪式的一项活动，在传教士的感化下已经快绝迹了。这种情况一般出现在早期的纪录片中，而在当今的纪录片中，第一种情况更为普遍，造成的后果也更严重。这是因为，长期以来纪录片从业人员大多处于国家体制保护内，因此面对被拍摄者时，容易产生一种优越感，或者把纪录片看得很神圣，想通过它去改变或拯救被拍摄者，这样一来，二者就不是一种平等的关系，就特别容易产生对被拍摄者的伤害。现在大量民间独立制作人的出现，将使二者的关系更加平等，也使纪录片的拍摄行为更加私人化，影像表达更加自由和民主，拍摄者与被拍摄者的关系变成一种工作关系，拍摄者给被拍摄者支付费用补偿隐性伤害也将成为可能。然而，付费也是一把双刃剑，虽然它在一定程度上补偿了对被拍摄者的伤害，但同时它也可能影响片子的质量，让被拍摄者有一种卖东西的感觉。甚至可以这样说，有相当一部分优秀的纪录片都是以对被拍摄者的伤害为代价拍竣的，这是一个无法回避的客观现实。面对这个两难问题，如何处理？伤害问题在遭遇艺术问题时孰轻孰重总是因人而异的，甚至对被拍摄者的伤害（在不可避免的情况下），都可以成为一种手段，一种工具，来表达拍摄者的个体思想。但至少任何一个有责任感，有使命感的纪录片工作者都不应该漠视影片对被拍摄者的伤害问题，都应采取各种措施尽量将伤害减少到最

低限度，实现艺术理想和道德原则的完美结合。在纪录片摄制中，千万不能为了获取艺术效果而任意伤害被拍摄者，这是一个纪录片工作者最基本的职业道德。

第三节　后期制作

后期剪辑是电视制作的最后一个环节，事实上，无论确定于何时完成剪辑，在整个纪录片的创作过程中必然存在一个剪辑意识，而后期剪辑阶段则是剪辑意识的最终实现。

素材的剪辑对于一部影片的最后形成具有重要作用，这种作用对于一部纪录片来说尤为关键，因为故事片的素材一般都是按事先准备好的剧本逐个镜头逐个场次地进行组织拍摄的，这些样片本身已经具备了一定的结构性质；而一部纪录片在拍摄过程中各种自发的偶然因素随时随地会富于挑战性地加入进来，干扰和改变事先设定的工作方向。因此，一部纪录片的架构往往是在剪辑台上才得以最终成型的，在前期拍摄中最大限度地摄取纪实性片断只是电视制作活动的一个开端，正如爱森斯坦所说的，“影片的真正完成还是在剪辑台上”。同样的素材经过不同方式的剪辑处理，可以出现完全不同的结果。

一、两种剪辑方式

在进入作品剪辑之前，应明确作品的风格以及主要的组接技巧。影片的剪辑风格、结构形式依据其基本功能大致可以分为两种——叙事性剪辑和表现性剪辑。

1. 叙事性剪辑

叙事式的画面组接方法也叫叙事蒙太奇，是把若干不同景别、不同角度而又各自独立的画面——静态或动态画面组接起来，构成语意，讲述一个情节或过程，服务于作品整体的叙事需要。组接的画面之间含有明确的时间顺序和因果关系，是最直接、最简单的画面组接方式。我们可以从中看出叙述蒙太奇的基本特点：首先它是一种最简单意义的蒙太奇，其次它的目的是展示事件，并且，它是时间顺序或逻辑顺序的镜头组合，重视形态和动作的顺畅和连续性，重视画面之间的内在逻辑关系。

在纪录片的剪辑中，叙事的剪辑有以下几种主要的镜头结构方式：

一种是前进式的线形结构。它根据人们了解事物的心理特点和观察事物的视觉特点把人的注意力从环境逐渐引向重点，有序地展示某一动作或事件的过程。对于动作来说，先用全景建立动作的总体面貌，再用中、近景强调动作的实际意义。对于事件来说，先用全景建立总体环境概貌，再用中、近景把注意力引向具体的物体，突出细部内容。这种镜头结构方式是一种从大环境逐渐深入事实的叙述方法和叙事思路，整部影片的唯一发展线索就是按照线形顺序或情节逻辑逐步展开的一系列动作或场景。前进式的剪辑是一种平铺直叙的规整的句法。

再一种是后退式的逆向结构。这种结构方式是按着一种戏剧性的规则，它把最精彩的或最富有戏剧性的内容突出出来，造成先声夺人的效果。有时为了突出重点内容，用较小的景别把兴趣点强调出来，使人先引起兴趣再逐渐了解环境和全貌；有时为了造成某种悬念和震惊效果，先出现局部，使观众产生一种期待心理，然后再出现整个环境。这是一种比前进式的叙述更容易吸引人的变异的方法，给人视觉上较强的刺激效果。

还有一种是“片断集合式”。即选取一个完整运动过程中的几个主要片断把它们组接在一起，每个片断只是事件发展中一个具有代表性和相关性的动作高潮。通过这些高潮段落的组合，建立起一个完整时间过程的印象。这种方式省略了不必要的中间过程，是一种简洁明了的叙述方法。

以上这些叙事剪辑的方法都不仅仅是一种景别变化、镜头变化的方法，它更是一种叙述的思路、叙述的意识。

另外，叙事蒙太奇既可以是多画面组成的语句、段落，也可以是一个长镜头。一个多景别、含义丰富、叙事性强的移动长镜头本身就是句子、段落，也是最直观的蒙太奇语言句式。这就是镜头内部蒙太奇，又被称作“机内剪辑”。它在拍摄中根据内容、情节、情绪的变化改变角度和调整景别的距离，用一个镜头完成一组镜头所担负的任务，这种方式对于信息传递的完整性、真实性、连续性都有很大的作用。

2. 表现性剪辑

影视作品的画面的组接并不都是为了叙事，还有更重要的表现功能。表现性的剪辑又叫表现蒙太奇，是一种表达主体意识的艺术利器，它不是以事件的发展顺序，而是以镜头内在的形象逻辑来组织影片素材，它能够把某些本不相干的镜头组接在一起，营造一种氛围，酝酿一种情绪，乃至表达一种立场、主张、观点、思想，所以爱森斯坦又把它称为“理性蒙太奇”。

表现式组接的常用手法主要是：对比、喻比、象征、烘托、重复等，这些手法大都有较强的表意作用，达到揭示事物内涵和营造特定结论的目的。

对比式：对比式的组接是表现式组接中最常用的手法之一，通过不同视听形象的组接对比，形成某种印象或结论，进行对比的两个或两个以上的可视形象之间要具有可比性并差异明显，缺乏可比性或差异微小的形象是难以构成对比效果的。

同类差异或异类共性都可以构成对比，关键是明确作品需要什么样的对比，手中的材料可以构成什么对比，要通过对比来说明什么。如《有这样两个县委书记》在大结构上是平行交叉叙事，章节中充分运用了对比：一位优秀干部和一个腐败分子的两种人品两种行为、两种结果，形成人品美与丑、善与恶、正与邪的对比。

喻比式：喻比也称隐喻或暗喻，喻比在影视中是以具体形象喻示相对抽象含义的手法，以此来隐喻、阐释抽象概念，把隐蔽的深奥的思想内容浅显化、形象化。比如，以雷鸣闪电喻比事变，以体育竞技喻比人生竞争，以鲜花喻比愉悦，以阴云喻比愁闷，以礼花喻比喜庆等等。喻比手法有上下画面间的，也有以具体画面形象喻比作品整体思想内容的，比如系列片《广东行》的片头就用了“婴儿出世”的镜头，用有声有色的新生命来喻比改革开放这一历史性新兴事物。

象征式：象征和喻比较为类似，也是一种具有阐释和联想作用的镜头组接对应关系，其差别在于象征是以具体形象对应上下情节所涉之事之理，利用某种视觉形象来代替作品中特定含义和内容，具有集中、简练、形象化的意义。比喻以龟裂的土地、枯萎的禾苗象征天灾，以成熟的果实象征成功，以冰雪消融象征重大转折等等。

重复式：重复是通过某种具有象征意义的形象（画面或声音）的反复出现，起到强调和突出作用，同时也可以作为段落转折的符号。比如《逃亡上海》那个俯瞰的蜿蜒行进的长长的难民队伍，在寒冬荒野里艰难蹒跚，每次出现都重复着一群生命挣扎绝望的呼喊：“告诉我，走向何方？因为我没有立足之地!”

表现性蒙太奇通过对比、喻比、象征和重复等手法来揭示拍摄内容的深层含义，这种作用是通过景别、角度各不相同的画面组接来实现的，其中近景和特写镜头起着重要的作用。

上面谈到的这两种剪辑方式，其中叙事蒙太奇多用于报道体纪录片，表现性蒙太奇多在政论型、风光型、文学型、音乐型和历史文献纪录片中使用，但是这种划分都只是大体的，不可能是截然分明的，剪辑中不应该人为地拒绝什么，比如影像本身固有的具体指向性，使得表现性剪辑处理的段落就不可能不含有一点叙事信息。因此，以叙事为主的作品不必拒绝必要的表

现式组接；以写意为主的作品也应该重视叙事式组接的运用。讲技法，又不受传统技法约束；讲章法，又勇于突破章法；从实际出发，潇洒自如，才能长保创新活力。

二、剪辑的具体操作

从具体操作流程上纪录片的剪辑可以分为：审看素材、段落剪辑、初剪和精剪四个阶段。

1. 审看素材

在剪辑开始之前的第一步工作就是对拍回来的素材进行仔细地审视，这是一项十分繁琐和艰巨的工作，因为对于有些篇幅较大，拍摄周期比较长的影片来说，素材的量会非常之多。

看素材的目的一方面是对前期拍摄的各个镜头有充分的了解，做好看片笔记，把每一个镜头的大致内容、景别（远景、中景、近景、中近景等）、镜头运动方向等等都记下，以在后面的剪辑中能够心中有数，操作起来游刃有余、井然有序；另一方面是将在看片过程中迸发的各种剪辑的灵感，浮现的各类设想随手记下来，寻找各种剪辑处理的可能性。往往在第一次观看时候的想法是最具有价值的。

另外对于访谈的段落，为了不分散剪辑师对影片的整体把握，可以用录音机把这些对白录下来，或者找速记公司把对白记下来，对照素材对访谈的对白进行仔细地研究，标出比较有价值的段落，注明发言者、段落序号、录音带序号、有关的景别、发言者口述时的具体表情状态等，并可标出你的观感。

最后整理这些看片的笔记。

2. 段落剪辑

段落剪辑还不用上剪辑台，所以又被称作纸上剪辑。通过前一阶段对素材的文字性的整理，剪辑师对这些影像已经有了一个比较理性的整体认识了，这个时候则应该进一步去深入地思考那些你认为比较有价值的事实段落的内在意义，以及潜在于各个段落之间的逻辑联系，在这个中间逐步地发展出影片的架构设计。

我们首先对整个影片的剪辑风格有一个意识上的总体把握，然后在纸上对各段素材的排列顺序进行重新结构，把看片笔记中的各个访谈段落和场景段落按上面提到的蒙太奇方法进行组接，从而形成整部影片的大致结构布局。与此同时，相应的对各个段落的时间长度予以适当的考虑，规划好影片的时间进程。

值得注意的是段落剪辑只是对影片整体格局进行蓝图式的探索，许多具体的细节只有到剪辑台上真正看到镜头时才可能最后落实，所以不要搞得过于琐碎，只要有一个大致结构的走向就可以了。这一阶段的精力主要放在整体的架构上，也可以多搞几个蒙太奇的方案。

3. 初剪

经过段落剪辑，影片有了一个大体的架构，这时，就可以将素材搬上剪辑台开始初剪了。初剪阶段主要是把在纸上剪辑的规划蓝图落实为具体的影像，从而使我们对影片的整体架构进行直觉地审视。所以进行初剪时不必过分地在意影片的长度和各种局部关系的微妙平衡（如剪接点的衔接之类），每一个镜头最好都留长一点，以给进一步地修剪留出余地。

初剪完成之后，对初剪的结果反复地审视，发现有不够好的地方，也可以对第一次的段落剪辑进行结构上的修改。

4. 精剪

相对来说，精剪的进度要比初剪缓慢得多，照顾的范围也更为广泛，思考的方式也必须更加周密，从接点上的每一帧画面到整体的布局，都要尽量做到一丝不苟、步步为营。

经过初剪基本上结构完成了影片的大致章节段落，然而，具体到画面选择、剪接点选择、组接技巧和声音处理，还有一系列具体问题需要处理，这些都相当琐碎、细致，看起来微不足道，但却是“失之毫厘差之千里”。

首先，在画面景别的匹配问题上，没有景别配套的画面是无法组接的。应该尽量避免同景别相接，因为不管是全景接全景，还是中景接中景，都会给人重复感、停顿感。由远景—近景—再远景，或特写—全景—再特写的相接，会给人来回跳动的感觉，同样应该避免。景别的匹配是为营造“有序”的效果，也不必将远、全、中、近、特写一环不缺地逐一连接，这样会产生呆滞感、缓慢感。根据影片的表现内容，合理地跳跃式组接（如远景—中景，或特写—全景）不仅简洁，且有活泼、快捷的效果。并且景别的匹配中应该尽量有角度的变化，以增加视觉信息，同时还应考虑画面之间色彩、影调的和谐，以免造成视觉障碍。

在画面的组合与接点的选择上，对于静态画面的组接，俗称“静接静”，相对来说其接点选择是比较简单的，画面的价值在于造型因素，接点是无形的，接点选择实为画面长度的选择，以观众看清内容为依据。对于动态画面的组接，也叫“动接动”，即摄影机运用推、拉、摇、移、升、降等综合运动手段拍摄的活动体的画面组接，这种组接形态的关键问题是理顺运动的连贯性和运动的方向性，使前后运动速度、方向大体一致，避免动作与活动方

向的混乱和破坏逻辑关系的动作无序跳动。而对于动静相接的组合，应根据实际情况来灵活运用，按照“主体动作完整”、“色彩影调协调”、“时间（画面长度）”、“逻辑关系”、“声音”等接点选择的因素来处理，力求消除“突然”、“无序跳跃”等视觉障碍，达到合理流畅的效果。

在这一阶段还应该注意对声音的处理，不管是客观声音还是主观声音都是艺术创作的材料。特别是对于现场声的处理，它不应是简单保留，保留只是创作的基础，它的存在——强、弱、有、无，各循其理，各呈妙趣，既不是有声即可，也不是越满越好，更不是越强越好。要根据作品题材内容和艺术要求，对声音进行各种艺术处理，例如声音可以在先，引导画面组接；声音可有可无，有和无都是一种效果，无声胜有声的情况经常出现；声音可多可少，可高可低；声音可以越远越大，给人以听觉冲击，激发人的联想；声音还可以变无为有等等。这些声音的剪辑艺术技巧营造了多种不同的视听效果，发挥出声音独特的表现力和感染力。

最后，如果说初剪的结果通常给人的印象是它们在整体上的枝蔓和松散，镜头和镜头之间缺少一种流动而活跃的节奏，那么在精剪时，就要通过画面的组接，声音的剪辑等营造出影片的节奏，创造出一种有变化的动感。通过影片的剪辑技巧来模拟人在现实生活中的感知方式，即导演利用观众的这种知觉需求来对观众的注意力加以调节，从而控制影片的节奏。马赛尔·马尔丹在《电影作为语言》中提到“电影的节奏是每个镜头的时限同镜头引起并满足注意力的巧合，它不是一种抽象的时间节奏，而是一种注意力的节奏”。因此，影片的节奏的创造不仅需要导演运用各种剪辑技巧精心剪辑，还需要对影片的整体把握和对它的一种直观感受！从而最终创作出一部行云流水般效果的好的纪录片。

三、解说词、音乐、字幕、特技的运用

纪录片崇尚真实，但并不一味排斥艺术加工，解说词、音乐、字幕、特技等等这些纪录片后期制作中的主观表达方法的运用同样是纪录片制作中的重要环节，根据影片的主题和内容，在真实性的原则下恰到好处地运用这些方法，能更准确地反映出主题思想，为纪录片的纪实性起到推波助澜的作用。

解说词：解说词是电视片的重要组成部分，它有别于一般的文章，它是为“看”而写的，它要为观众留下思考的时间和空间。普通文章是为了给读者阅读，所有信息要借助于文字表达，而解说词是对画面的补充，帮助观众读懂画面，引导观众思考画面。画面已经表述清楚的，再用解说词就会显得

多余和累赘，“看不懂的解说词”才是好的解说词。一段恰到好处的解说，不仅会补充画面的不足，延伸画面的意义，而且能有效地吸引观众观看屏幕，增强人们对纪录片正在进行中的事件的理解。它与画面语言有机配合，相互发生、相互弥补、相互完善，才能在电视纪录片的总体构成中发挥其功效。

创作解说词，在写作之始和整个过程中，都要不停地在脑子里“过电影”、“过画面”，要想到画面本身将要表现什么，又如何表现；要知道哪些画面无需解说词便能“自己说话”，哪些段落需要“旁白”解说。下笔时要有画面意识、访谈意识、音乐意识，也就是综合手段意识。“过电影”是为了让解说词与画面、访谈之间相互补充，避免重复，作为编导应该协调各种因素，避免各种表现手段因为各自追求自我完整而形成重复。妙语惊人的解说词，可能是在最初的“过电影”思考中形成，也可能是在看到特定图像时突然萌发的。

音乐：音乐的运用对纪录片的表现力也有很重要的作用。一般而言，纪录片的音乐是根据片子定基调，使音乐与主题相融会，与画面相谐调。这样做，一是可以增强纪录片的统一感；二是可以更好地表达片子的主题，使之更鲜明，更集中，更有特点；三是能够弥补片子的不足之处，运用音乐的手段有意识地影响影片的节奏使之顺畅、连贯。因此，音乐运用得恰到好处能够锦上添花。

音乐对纪录片是重要的，却不是多多益善。在前期录音创作设备、技术改善与普及的新形势下，依赖音乐、歌曲“美化”纪录片已经是不合时宜的观点和方法了。当前纪录片音乐创作的问题是音乐运用得过滥和过满，从而使音乐沦于“多余者”的尴尬境地，并且造成主观色彩过浓而冲淡了客观自然效果。

纪录片的音乐只有置入适当位置，融入作品整体的内容和形式，使人不知不觉地受到它的感染，甚至感觉不到它的存在的时候，才是最佳效果。这就是人们赞扬的“听不见的音乐”。一般配乐的多少主要与作品题材内容、艺术风格有关，音乐少而精，运用得当，与其他声音元素互为补充和相得益彰的关系，是纪录片配乐的普遍原则。

字幕：恰当地使用字幕，也能使场面更确切地表情达意。字幕与画面相比，具有更为清晰明确的表意功能，有时，有的电视纪录片画面表意含糊，模棱两可时，可以用字幕来确定其意义，或是事件在将要发生而未发生时，可以用字幕来做说明。因事实还没有发生无画面可配时，字幕的使用更能给观众留下真实性的悬念，是纪实的延续。

特技：在纪录片中对特技的使用一直存在一种偏见，认为一旦使用了电视特技进行再创作就会影响纪录片内容的真实性，实际上如果能够正确地认识和运用特技，将是电视片以崭新的形象走近受众的一个阶梯，也是电视纪录片作为视觉艺术使其更具有可视性和观赏性的一种必要手段。在纪录片后期制作中使用的特技包括有①暗转，即淡出淡入，是一种段落符号，淡入常用在一个镜头的开始，淡出常用在一个镜头的终结。②定格，是指把图像某一帧固定住，从连续活动的图像中得到一幅静止的画面。③多画面，把几个相互独立的镜头用电子特技的方式缩小，并按一定要求同时排列在电视屏幕的不同位置上。这种多屏分割效果可以在有限的时空内，同时出现两个或多个不同内容的画面。一般在以人物访谈为主的纪实性电视片中，可以采用此类特技方式。④叠化，指当一个图像渐渐隐去的同时，另一个图像渐渐显观出来，两个图像有一段时间相互重叠在一起，将这个重叠部分延长下去，可以突出一种强烈的怀念和富有诗意的情绪，叠化这种特技手法产生的情绪的读解功能在纪实性电视纪录片中有着积极作用。

先进的技术手段都是为内容服务的，在纪录片中使用特技，关键是要遵循纪录片的创作规律，弄明白各种特技的作用和它产生的艺术效果，明确目的，把握好度，才可能达到锦上添花、出奇制胜的艺术效果。

课后习题：

一、名词解释

1. 长镜头
2. 抓拍、抢拍

二、简答题

1. 总的来说，纪录片的制作流程可以分为哪三个阶段？
2. 纪录片的制作的前期准备包括哪些步骤？
3. 纪录片的制作的题材来源可以分为哪两种？各有什么特点？
4. 纪录片的制作的题材选择应符合哪些要求？

三、论述题

1. 从不同的层面来看，纪录片的拍摄手法与风格可以分为哪些类型？
2. 依据其基本功能，纪录片的剪辑可大致分为哪两类？都有什么特点？
3. 前期采访在整个纪录片创作中具有重要地位，请谈谈该如何准备前期采访？在采访中应该注意哪些方面？

第十三章　纪录片创作的管理机制

目前对中国纪录片管理机制的研究还相当少。中国纪录片从 20 世纪 80 年代以来的发展，90 年代的繁荣和腾飞以及迈入新世纪以来所面临的困境和“滞涨”局面，无不与我国的纪录片管理机制有着不可分割的联系。分析我国纪录片创作的管理机制，进行体制上的创新，对促进我国纪录片的持续发展及新的繁荣具有决定性作用。

从宏观上看，中国纪录片管理有一个重要的特点，即体制内外的分别；从 20 世纪 90 年代以来，中国纪录片又出现了一个突出的现象——栏目化，对 20 世纪 90 年代纪录片的繁荣有其功劳，但目前也面临着困境；纪录片的评奖是纪录片机制的一个重要组成部分，是纪录片作品展示与认可的主要平台和机会，正确认识评奖在纪录片发展中的作用及局限，进行评奖机制上的创新，对中国纪录片的发展也会起到一种导向作用。

第一节　纪录片创作管理的现状

中国的广播电视是由党和政府主办的，其他个人或社会机构没有这个权利。纪录片管理也就当然从属于这一体制；但纪录片又是个体化创作色彩非常浓、艺术性很强而意识形态性相对较弱的一种节目类型，故又存在着很多体制外的创作。因此，从宏观上来讲，纪录片创作的管理可以分为体制内与体制外两大部分。

一、体制内管理

体制内纪录片创作在整个纪录片中占据着主导地位，体制内管理因而成为纪录片创作管理最主要的方式。体制内管理是在国家电视系统内，以各级电视台为单位进行的管理，大致有栏目、创作室及特殊纪录片三种管理形式。

1. 栏目管理

1989 年 1 月中央电视台开办的《地方台 50 分钟》(1995 年改版为《地方台 30 分钟》) 可以说是中国最早的纪录片栏目了。

长期以来中国纪录片作品都缺少展示的平台，而栏目的出现则逐渐改变了这一局面。《纪录片编辑室》和《东方时空・生活空间》的开播，标志着中国电视纪录片栏目化的正式确立。随着一些省级电视台甚至市级电视台纪录片栏目的开播，纪录片的展示天地就空前广阔了。创作者们再也不怕自己的作品“养在深闺人未识”。如果没有纪录片栏目为这些作品提供一个展示和推广的平台，纪录片不可能拥有很好的受众基础和传播效果；纪录片栏目使许多优秀的纪录片作品得以和观众见面，从而激起了纪录片创作者的创作热情，创作出更多、更好的作品。中国纪录片由此出现了一个繁荣期。

我国电视台所办的纪录片栏目，基本上都属于周播栏目，时间长短各不相同，采取由台里划拨资金的形式。

可是时间一长，栏目管理的弊端就渐渐显露。栏目是周期性播出的，拥有固定时长，基本风格稳定，大量节目必须标准化、流水线生产，因此不可能过多地强调个性化的东西。再加上经济上的压力，造成了纪录片栏目的生存困境。上海电视台国际部主任刘景琦就说栏目化有点像围城，没有栏目化想栏目化，栏目化以后，就不想栏目化了。随着纪录片栏目收视率的急剧下降，一些栏目或者停办，或者从黄金时段移至其他时段。也有少量坚守并继续获得一定发展的栏目，如中央台新开辟的《纪录片》(现已改为《见证》) 栏目，《纪实》(《东方时空》的周末版)，《生活空间》(现已改为《百姓故事》)。

目前，全国纪录片播出栏目还有几十个。仅参加中国视协电视纪录片学术委员会《中国纪录片》播出的栏目，就达二十多个，地方电视台还有自己的纪录片栏目。可以说，栏目化是目前中国纪录片管理的最主要的形式。

2. 创作室管理

在电视台内，设立纪录片创作（工作）室，成为一个相对独立的机构，负责纪录片的创作，这种方式目前已比较普遍。

1994 年底，中央电视台就在原专题部纪录片组基础上，组建了规模更大的纪录片创作室。后来，纪录片创作室和社教中心地方组合并成立纪录片部。

山西电视台的纪录片工作室，隶属于外宣中心，共有 18 名工作人员。工作室运行机制有三种：一是与中央台合拍，主要由中央台投资，不足的部分由山西台补齐；二是与社会机构合作，由合作方投资，本台拍摄，版权属

投资方，本台有播映权；三是本台投资，本台拍摄。

1996 年福建电视台成立了纪录片创作室，以创作精品为宗旨。创作室成立以来，其作品在全国社教节目评奖、全国对外宣传的“彩虹奖”、中国电视艺术家协会纪录片学会评奖等评比中屡屡获奖。

其他如湖北电视台、云南电视台、新疆电视台、湖南电视台、广东电视台、广州电视台、济南电视台、成都电视台等很多电视台都成立了纪录片创作（工作）室。相比之下，一些省会台乃至一些地市台的纪录片创作室运作得更为灵活。例如广州电视台纪录片工作室独立运作，实行制片人制度，集纪录片策划、生产、交流、咨询为一体，1998 年又开始与企业合作，共同创办《纪录与真实》栏目，生产纪录片近 50 部。

实行这种创作室管理有如下优点：一是运作灵活，可以把创作与市场的需求相结合，同时也没有纯粹为栏目播出而赶节目的巨大压力（虽然有些创作室也推出栏目）；二是可以以一个或几个领军人物集中一大批优秀人才，并让他们各显其能，充分发挥创作潜力；三是不论是集体还是个人都有很强的责任感和使命感。

纪录片创作室未来的发展方向是，资金来源基本脱离电视台，运作越来越灵活，创作上艺术性与市场化结合。实行创作室管理是把纪录片创作逐渐推向市场，实现纪录片产业化生产经营的一种有效形式。

3. 特殊纪录片管理

一些题材重大，在政治、社会或文化方面可能有深远影响的纪录片，往往在电视台甚至在政府相关部门的领导下组建专门的创作队伍进行创作，创作完成后，整个创作班子即解散。这种管理形式就是特殊纪录片创作管理。特殊纪录片管理一般都具有专门的创作经费，安排有专门的拍摄制作设备及播映平台，充分体现了这些大制作的纪录片把社会效益放在首位的特点。

我国纪录片创作史上的许多鸿篇巨制都是实行特殊管理才得以顺利创作成功的。这些大型电视纪录片，往往题材广泛，内涵丰蕴，体系完整，具有较深的历史和审美价值，篇幅较长，一般在 10 集（3 个小时）以上，能够构成一定的规模传播效应。如从 20 世纪 70 年代末以来的《丝绸之路》、《话说长江》、《话说运河》、《望长城》、《长征·生命的歌》、《让历史告诉未来》、《中华之剑》、《毛泽东》、《邓小平》等，由于作品所具有的特殊的时代意义和社会意义，作品的创作、制作都是由政府部门专门划拨资金，没有市场压力，播出时，电视台辟出黄金时段特别播映，它们都曾在历史上产生过巨大的反响。它们无疑都是集体智慧的结晶，创作者是在一个共同目标激励下的队伍，因此在作品的思想基调、艺术品味、风格样式等各个方面都需要正确

决策，在整个运作过程中也需要高效的管理。

对于这些重大题材的纪录片拍摄，进行特殊纪录片管理的好处在于：有利于迅速解决资金，调集人力、物力，在短时期内进行大制作；播出与发行都有保障。重大题材的特殊纪录片，制作成本高，涉及的地点、人物多，必须由多方协调、共同参与才能完成。如《让历史告诉未来》一片，动员了解放军 12 个记者站的百余人；《望长城》仅创作集体名单就达 70 人。2003 年，在四川省委宣传部的领导下，为了纪念四川籍的著名作家巴金百岁华诞，四川电视台制作了大型文献纪录片《百年巴金》，资金是由台里划拨的一百余万，创作班子是由电视台从国际部、专题部、文艺部等部门以及从台外请人，临时组成的。可见这种大制作，只有实行特殊管理，才能得以顺利完成。

二、体制外管理

在中国的电视管理体制之外，还存在一些纪录片创作群体，如上世纪 80、90 年代之交我国兴起的独立制作人、20 世纪 90 年代后期以来中国出现的民间 DV 影像群体及社会影视公司，他们游离于国家电视管理体制之外。独立制作是体制外纪录片创作中比较职业化的方式，民间 DV 创作者相对而言更加零散、业余化，社会影视公司纪录片创作则具有规模化的特点。这三者各有特点又相互交叉，不能完全分开，但鉴于主体存在的差异和称谓的约定俗成，故分开进行阐述。

1. 独立制作

20 世纪 90 年代以来，中国纪录片创作群体中，出现了一个特殊的队伍——独立制作人，形成了新时期中国纪录片创作的新景观。很多独立制作人曾经有过在电视台工作的经历，在社会转型期文化思潮的激荡下，他们怀抱先锋艺术的独立自由精神，自愿脱离公职（有少数人保留了公职，一身二任），为实现个人化的影像书写而成为自由纪录片人。

独立纪录片制作人拥有筹措、运作拍摄资金、选择销售和发行方式的自由，没有周期性播出、风格统一等压力，创作理念具有更加个性化的特征。这同时也意味着独立制作人面临着自己解决奖金来源、播出与发行等方方面面的问题。

目前对独立纪录片制作人的管理基本上还处于无序状态。国家的管理主要还是通过宣传纪律来约束体制内的电视台，通过掌控独立制作人制作的纪录片的播出平台来达到管理目的，并且可以直接管理那些本来在电视台工作而从事独立纪录片创作的人。如 1994 年 3 月 12 日，广电部下发通知，就一

批导演私自参加鹿特丹电影节举办的中国电影专题展一事予以处罚。

独立纪录片的作者一般不属于体制内。但独立纪录片与体制内的电视纪录片在一定程度上还是存有某种互动与渗透，两者共同构建了中国纪录片的完整版图。他们与电视台加强合作，求得节目的播出平台和制度方面的某种保障。早期独立制作人凭借着与电视台良好的关系，常常与电视台合作制作纪录片，《生活空间》、《半边天》、《美术星空》等栏目曾多次播出过独立制作人的作品。

2. 民间 DV

20 世纪 90 年代后期，随着便携式数码摄像机（DV）的普及，DV 作品逐渐兴盛，并形成了一种潮流，个人影像创作变得更加容易。

一些有条件的影像爱好者，特别是青少年积极地投身于 DV 创作，一些高校还专门组织了各种各样的影像活动。一些电视台的栏目也开始向社会公开征集 DV 作品，把这一潮流推向了高潮。

但是 DV 纪录作品在很长时期内主要还是小范围传播。随着社会的发展，一些电视台栏目的公开征集播出，互联网技术的普及推广进一步扩大了 DV 纪录片的传播范围。此外，社会上出现了一些 DV 组织，如北京实践社的 DV 纪录小组，上海、广州、沈阳等地也有多个以纪录片创作为主的民间社团。他们经常聚集在一些酒吧、咖啡馆，放映交流自己记录的东西。

一些社会组织还办了一些 DV 纪录片展映活动。2001 年 9 月下旬，由北京实践社和《南方周末》报联合发起的首届民间独立影像展在北京电影学院举行。包括 DV 创作者在内的各种职业、不同背景的参加者众多。2003 年 8 月，珠江三角洲地区举办了规模最大的独立影像展——“独立日：珠三角影像展”。此后，国内的纪录影像大赛作品展也逐渐多了起来。这些活动的主办方有的是民间社团，有的是经营数码器材的公司，有的是高校学生组织，或者是个别媒体单位。这些活动为 DV 纪录片创作进一步扩大传播范围，增大影响都起到了一定的作用。

3. 社会影视公司制作

一些体制外的社会节目制作公司也开始介入纪录片的制作。有的影视制作公司不仅在制作电视剧、娱乐节目等方面取得了巨大成功，而且开始向纪录片制作进军。一些纪录片独立制作人或爱好者联合成立制作公司，其中也不乏成功者。

北京大陆桥文化发展有限公司精心制作的《传奇》栏目（包括《自然传奇》，《科学传奇》，《人文传奇》和《战争传奇》四个系列），以真实记录的魅力、连续日播和四大主题往复滚动的编播形式，在全国荧屏火暴异常。

成都万象纪录片制作公司也是一个以制作纪录片为主的独立制作专业影视公司。通过近几年的运作，已经形成多层次的制片模式，以一些品味较高的纪录片和实验电影而闻名。其制片量较大，现已达到一年成片量不低于2000分钟。

1998年，段锦川、蒋樾在北京成立川林樾影视公司，这是国内少有的独立制作纪录片的专业公司。凭借着与媒体良好的合作关系，以及对国外的纪录片收购渠道的经验积累，合同化、商业化的运作在探索中逐渐步入正轨。

三、纪录片管理机制的改革与创新

通过以上对我国电视纪录片管理的初步分析，我们可以看出，纪录片管理的主要问题不外乎两个方面：体制内管理过于机械、死板，体制外管理则流于放纵、无序。

纪录片栏目的生存困境现在越来越突出和严重，许多栏目沦为所谓“鸡肋”，作为一个比较大的电视台，拥有一个纪录片栏目似乎是题中应有之义，但是收视率并不高，节目也很少出现令人拍案叫绝的精品。创作室管理目前还比较有生机和活力，呈现出一种旺盛的发展势头。

体制外管理却又表现出过于放松和无序的状态。我国的独立纪录片创作人员数量不断增加，创作的作品也是非常多的，可是，我们的电视台并没有给他们提供足够的展现舞台。我们对这些体制外纪录片创作的管理不能仅仅局限于控制他们作品的播出平台，否则就会导致这样两种倾向：一是众多体制外的纪录片作品以人际传播的方式进行传播，其中也就难免使一些与主流导向并不吻合、思想内容并不健康的东西在私下流行和泛滥；二是一些纪录片作品直接与海外机构进行交易或合作，一则优秀的作品没能在国内展现，造成精神产品的流失，二则不利于进行思想导向等方面的引导和调控，虽然有关部门对一些导演私自参加国际电影节进行过处罚，但这远非是积极和建设性的管理方式，而且作用的范围很小，只对那些身在体制内的人员起作用，具有很大的局限性。

那么我们如何进行纪录片管理机制的改革和创新呢？主要应该在以下两个方面做出努力：

促进体制内外的合作。党和国家办电视的体制将会长期存在下去，那么改革的主要措施就是促进和加强体制内外的纪录片创作的互动与合作，开创一个和谐共生的良好局面。其实在以前的管理中就曾出现过这种方式，但是并不成熟，一则是暂时性、短期行为的合作，不具有稳定性；二是合作双方

不具有平等、互利的关系。在现有体制下，体制外的纪录片创作与体制内的合作是一种力量不均势的博弈，在初期合作之后，双方可能都觉得不满意，于是这种合作也就不可能长久了。因此在进行这方面的改革时，主要应强调平等和互利这一点，这一点得到了保证，体制内外的合作将可能会更加长久、和谐和有效。在实践中，“招标”的运作方式就显现出某种管理上的创新。1994 年和 1995 年，北京电视台推出了 23 集同题系列纪录片《京城百姓家》和 30 集同题系列纪录片《中国母亲》，采取了一种全新的运作方式，以集中、批量的形式，统筹协调、分项招标，制片人向台内台外的制作力量发出制作节目的邀请。只要申报的选题通过审查，即先付部分制作经费；待全部完成，审查通过，再付余下的部分。优秀的节目还有奖励。中央台的《地方台 30 分》栏目借鉴了这种模式，把它用于自己的栏目，把这种同题招标的方式推向全国范围，并取得了很好的效果。1997 年和 1998 年分别推出的《中国家庭》(30 集）和《中国人》(50 集）即是采取这种运作方式。可以说，这些一脉相承的探索是电视台适应市场需要，与国际接轨，实行“编播分离”的先声。不仅仅是这样一些特别节目，纪录片栏目等常规性的播出平台完全可以进行同样的探索实践。

规范对体制外创作的宏观调控。鉴于体制外创作管理的粗放和随意，国家相关部门可以制定管理的条例措施，对于什么可以做、什么不可以做做出明确的规定。这是促进体制内外纪录片创作共同繁荣的一个重要保证。

第二节　纪录片栏目运作透视

一、栏目化的动因与历程

电视栏目化的出现，是为了适应电视节目短平快的制作要求，满足电视受众不断增长的收视需求，是电视业发展到一定水平后必然出现的结果。对中国纪录片而言，上世纪 90 年代开始的栏目化有着重大影响和深远意义。纪录片栏目化是中国电视纪录片发展的呼唤和要求。在 20 世纪 90 年代，中国纪录片制作数量、质量都有了较大的提高，而电视台极少的纪录片播出平台显然不能适应当时纪录片发展的状况，于是电视纪录片栏目也就应运而生了。

从发展历程来考察，中国纪录片栏目运作可以分为萌芽、成熟和滞涨三

个阶段。

萌芽阶段。中央电视台专门播放纪录片的专栏《祖国各地》、《地方台50分钟》(后来改为《地方台30分》)等的开播，揭开了中国电视纪录片栏目化的序幕，为电视纪录片创作开辟了一个崭新天地。这些栏目密切了中央台与地方台的联系，促进了纪录片创作的全面发展与繁荣，优秀作品迭出。这些栏目，不仅为各地优秀纪录片提供了播出平台，同时还聚集、培养和锻炼了一批纪录片创作精英，成为他们切磋技艺，进行创作交流的园地。

成熟阶段。1993年上海台《纪录片编辑室》和中央台《东方时空·生活空间》的正式开播，可以看成是中国电视纪录片栏目化确立的标志性事件。电视纪录片作为一种日常的节目样式，形态愈加成熟。这一时期，纪录片栏目创造出了收视高峰，使这种完全不同于电视剧的新的电视话语方式被受众更广泛地接受，纪录片在有些地方一度成为人们津津乐道的话题。纪录片的栏目化发展到这时，全国已有几十个纪录片栏目，形成了遍地开花的繁荣景象，几乎所有省级电视台都办有纪录片栏目，有的还不止一个，一些市级电视台也办有纪录片栏目。其中一些栏目在全国还有一定的名气和影响力。如中国电视台《生活空间》、《探索·发现》、《见证》，上海电视台《纪录片编辑室》，北京电视台《纪录》，凤凰卫视《DV新世代》等。

阻滞性缓慢发展阶段。目前纪录片创作就处于这一阶段。收视率下降，一些栏目关、转、移，并试图寻求新的突破和发展，但发展的阻力很大，成效并不显著。中央电视台的《见证》、《探索·发现》及北京台的《纪录》等就是在这一阶段出现的较有特色的纪录片栏目，而其他大多数栏目都还在生存的边缘挣扎。

《中国纪录片》是一省级电视台协作栏目。为了扩大中国电视纪录片的影响，丰富电视屏幕，从1995年3月起，由中国电视艺术家协会纪录片学术委员会创办的《中国纪录片》栏目在全国50多家省市级电视台相继开播。《中国纪录片》栏目从1995年3月创办至今，已走过6个年头，6年来参加联播的协作体不断增多，从开始的34家增加到1998年的54家。这个栏目是目前唯一的全国众多电视台共同举办的栏目，各台优秀纪录片通过栏目窗口进行交流。栏目运作以节目交换为基础，合作台每年以几部纪录片所需的经费，获得会员提供给合作台的52部优秀作品的播放权。《中国纪录片》栏目在各地方电视台播出，每周一次，每次30分钟，不仅扩大了全国纪录片作品的交流范围，获得了较好的播放效果，同时对提高我国电视纪录片创作队伍素质和技术水平起到了促进作用。整个栏目的运作程序是，各协作台拿出本台的优秀作品，然后由中国电视艺术家协会纪录片学术委员会挑选，选

片淘汰率大体在40%～50%之间，修改率约占播出节目的20%。中国电视艺术家协会纪录片学术委员会的选片审查把关起辅助作用，经审查认可的作品统一分批发往各协作台播出。通过评选交流，参与播出的作品质量逐年提高，多数作品属中上等水平，其中包括许多当年度获奖作品。

为了促进国际交流，纪学会主办、北京大陆桥文化发展有限公司协办了国际纪录片栏目《世界·经典纪录》，精选国际上的优秀之作，其中有很多国际获奖作品，是了解世界纪录片创作新趋势、新手法、新观念的窗口。从2003年7月份在全国各地电视台推出以来，广受欢迎。

二、栏目化的困境与未来

目前我国纪录片栏目的生存困境主要可以概括为两点，一是收视率的下降，二是片源的紧张。这样的困境使得我们的纪录片栏目处于“猴子累死戏不好看”的尴尬境况。

随着时间的推移，纪录片栏目再也不像最初那样火爆了，收视率直线下降，节目越来越贫乏，许多栏目生存维艰，一些栏目甚至退出了电视屏幕。除了上海电视台的《纪录片编辑室》、北京电视台《纪录》，辽宁电视台《背景》等少数栏目，多数栏目都已退出黄金时段。有人预测，许多名牌纪录片栏目将要么消失，要么被兼并成某一“杂志”型栏目的附庸，即使在一些实力较强的电视台，能顽强且完整地坚持下来的也为数不多。在中国电视产业化不断加快的进程中，收视率下降就意味着收入的剧减，这会导致创作资金的匮乏而影响作品质量。这种恶性循环是最大的困境，也是导致纪录片栏目生存维艰的重要原因。

受众的收看意识需要有目的有步骤地培养，这可以从中央电视台《东方时空》等节目的成功和日韩电视剧在中国电视市场的成功中吸取一些经验。在《东方时空》出台以前，受众没有收看电视早间节目的习惯，电视界也不了解早间节目有多大的收视空间。《东方时空》不仅改变了业内人士的理念，也成功地培养了人们收看早间节目的习惯，培养了一批忠实的观众群体。日韩电视剧成功“登陆”，更是由此掀起了汹涌的日韩文化潮流，培养了整整一代痴迷的观众，养育了一个购买力旺盛、利润巨大的市场。这从另一个侧面也说明了受众的趣味是可以培养的。在纪录片栏目中，有些栏目也取得了一定成功。如中央电视台的《纪录片》、《纪录片之窗》、《东方时空－纪事》、《见证》等电视纪录片栏目，经过长期的不懈努力，虽然播出时间不在黄金时段，还是赢得了相当可观的固定观众群体。

对于片源紧张这一问题，人文电视纪录片制作周期长、投资大，对地方

电视台来说，除了少量自制以外，采取交换——合作——购买的方式更便于栏目化管理的需要。这是栏目化的发展方向。其关键在于，纪录片要做到制播分离，将制作节目这一块分离给社会，电视台只负责节目的播出，就能在很大程度上缓解节目片源紧张的问题。在保证舆论导向正确的前提下，电视台应把相当一部分节目的制作权转移到节目制作公司。电视台做好“把关人”的角色，让民间制作力量走向前台。有关部门应制定相关的政策，规范市场，创造良好的竞争氛围。这样，民间电视节目制作公司才会出更好的作品，从而缓解纪录片栏目片源紧张的难题，推动电视纪录片的发展。当然，这需要电视产业化发展到一定程度，拥有一个良好的市场环境，这应当是纪录片栏目发展的一个重要方向。

第三节　纪录片评奖机制

中国纪录片的评奖机制是人们关注的热点问题，也是纪录片管理机制的一个重要方面。目前的中国纪录片市场很不成熟，评价认可机制也不成熟，目前纪录片的评价认可主要就是通过琳琅满目的影视评奖来进行。因此研究中国纪录片的评奖机制，并试图探索中国纪录片认可的新途径，对于改革中国纪录片管理机制，促进中国纪录片迅速、健康地发展具有重大的方向性意义。

一、主要的纪录片评奖

纪录片的各种评奖数量众多，但就其性质而言，可以分为国家政府奖、专业机构评奖和大众化评奖以及国际性评奖等几类。下面就这些评奖择其要者举例。

1. 国家政府奖

（1）中国广播电视新闻奖电视社教节目中的纪录片评选。中国广播电视新闻奖电视社教节目类电视短片、电视长片、电视系列片节目评奖是中国电视纪录片节目最具权威性的政府评奖。作为权威的政府奖，对中国电视纪录片，特别是电视台纪录片的创作，有很强的导向性。

（2）中国电影华表奖纪录片评选。中国电影华表奖是中国电影政府奖，但由于电影业较早地涉入商业领域，市场化有了较高程度的发展。所以华表奖中的电影纪录片评奖更早地引入了市场因素。对于参加评奖的纪录片电

影，与其他影片一样，有票房和发行方面的要求。2003 年华表奖首次提出的标准是：要求票房收入至少在 500 万以上；要求影片的 VCD、DVD 有一定受众。在评委方面，不再局限于领导、专家，而是开始邀请商业电影导演担任评委。这一切说明华表奖确实是把包括纪录片在内的电影当作一个产业在对待了。正如有评论人士所言，那些只为了获奖、取悦于评委，叫好而不叫座的作品，实际上阻碍了电影的市场化的发展。

2. 专业机构评奖

（1）中国电视纪录片学术评奖。作为学术团体，中国电视艺术委员会纪录片学术委员会为鼓励纪录片创作者的工作成就，特设立“中国纪录片学术奖”，评奖从 1994 年度开始，每年评奖一次。“中国纪录片学术奖”的宗旨是维护影视纪录片的文献性和史学价值，倡导和鼓励作品创新，以思想内容和屏幕效果作为评价作品的基础，特别注重鼓励开掘思想内涵和在艺术风格、创作方法上的探索、创新，即充分重视作品的深刻性和可视性。评奖严格认真，宁缺毋滥，每届都邀请相当数量的专家作评委。在“纪学会”的多方面影响带动下，纪录片创作，不再是个体行为，而是有组织、有目标地不断向前发展。

（2）“中华荟萃”奖。“中华荟萃”奖是由中国广播电视学会纪录片研究会举办的全国性电视创作专业奖，所设奖项为全国广播电视领域最高级专家奖，迄今已连续举办了三届，包括中央电视台在内的全国各地电视台积极送片参评，评选出来的获奖纪录片基本代表了当代中国电视纪录片创作的方向和最高水平。

3. 大众化的评奖

在纪录片评奖中，比较具有明显大众化特征的就是中国电视金鹰奖纪录片评选。中国电视金鹰奖，由《大众电视》始创于 1980 年，是中国第一个电视奖，也是最有群众基础的奖。2000 年中国电视金鹰奖承办权永久地移交给湖南卫视，金鹰奖从此定居长沙。作为一个大众化的电视节，“金鹰奖”的纪录片评选，具有更多的市场化因素。在中国电视纪录片的市场化发展中发挥着一定的作用。从 1997 年开始“纪学会”承担起“中国电视金鹰奖”纪录片初评工作。但近年在评选、投票过程中也暴露出一些问题，充分说明这种大众化的评奖还需要在操作规程、科学评选、公平竞争等方面进一步规范提高。

4. 国际性的评奖

中国纪录片参与国际评奖曾一度成为纪录片学界与业界探讨的热门话题。20 世纪八九十年代，中国纪录片走俏国际奖，曾引起人们的极度关注，

同时在某种意义上也带动和激励了中国纪录片的迅猛发展；从 90 年代中后期开始，一些在国际上获奖的作品在国内鲜有所闻，又开始引发了对参评国际大奖的批评。对此问题，应该辩证地看待。

在国内，也有两个国际性的纪录片评奖，即上海电视节“白玉兰奖”、四川电视节“金熊猫奖”，它们在中国纪录片的发展中起着重要的作用，而且促进了纪录片国际交流与合作，把中国的纪录片推向世界，把国外优秀纪录片引介到中国。我国台湾地区从 1998 年也开办了纪录片双年展，参赛纪录片数量也比较多，包括来自中国内地的作品。

国际性纪录片评奖，更多的是集中在国外的一些电影电视节。例如戛纳电影节、法国真实电影节、柏林电影节、阿姆斯特丹国际电影节、日本山形国际纪录片电影节等。

二、纪录片评价方式的更新和角色的转换

对于中国电视纪录片的评奖，乃至整个中国电影电视评奖，历来有很多不同意见。这么多奖项设置，其目的和作用何在?

当然纪录片评奖主要是从多角度清点和肯定纪录片工作者的创作成就，鼓励他们更好地创作。它们对创作的积极影响作用是不容置疑的。但是不少人认为纪录片的众多奖项，在起到了肯定和鼓励作用的同时，对市场的影响作用微乎其微，导致一些创作者为获奖而创作，而把观众，把收视率抛诸脑后。

值得中国纪录片评奖工作者深思的是，奖项固然是电视界的荣誉之一，但纪录片作品受众的评价、市场占有率、投入产出状况，被视为一种崇高的荣誉。这是来自观众的，是至高无上的荣誉。奖项与市场并不是不可兼得。因此，如何兼具艺术性和商业性，更贴近市场? 这应是目前电视纪录片的几大奖项都需认真考虑和改进的。

首先，纪录片评奖的标准要更新，要更紧密地关注实践动向，紧扣市场脉搏。在这一点上，华表奖的纪录片评选具有开创性意义。2003 年的中国电影华表奖对所有参赛影片包括纪录片，提出了具体的门槛：总成本与市场收入持平，票房总收入达到 500 万人民币或电视播出收视达 2200 万人次。优秀纪录片获奖作品《天风海涛鼓浪屿》、《军旗耀香江》均是艺术与市场双赢的片子。因为我们很多的创作人员始终还有很强的计划经济思维。电影《邓小平》的导演丁荫楠就曾说“我是计划经济下的宠儿，不是市场的。我一辈子给党干活，是拿国家的钱做事情的人，国家让人拍电影，而且还给我很多奖，给我很多荣誉……我个人在电影里没有投资，也没赚钱。我拍电影

是拿工资拍，精神上很满足。”[①] 改革评奖办法，把市场因素纳入评奖标准，成为实践创作的市场导向，就能够从某种程度上强化创作人员的市场意识，在机制上推动我国纪录片创作的健康发展。

其次，需要改革对相关媒体或主管部门领导的评价办法。这是我们很多片子“为获奖而创作”的一个根本决定因素。目前对领导的评价办法中，在其领导下是否有作品获奖占有很大的分量，于是一些领导不顾纪录片创作的规律，一心指挥自己的班子为获奖而拼搏，为自己捞取“政绩”。改革对他们工作的评价办法，无异于“釜底抽薪”，对于纪录片评奖从根本上摆脱目前的困境具有关键性的意义。

课后习题：

一、名词解释

1. 独立制作
2. 纪录片栏目化

二、简答题

1. 纪录片的体制内管理有哪几种形式？
2. 实行创作室管理有哪些优点？
3. 现阶段中国纪录片栏目化运作面临着哪些困境？

三、论述题

1. 请结合实例说明我国纪录片管理存在哪些问题？应该如何进行革新？
2. 主要的纪录片奖项有哪些？应该如何改进纪录片评奖的标准与功能？

---

① 丁荫楠：《我要勇敢地进入市场》，载《南方周末》，2003年11月27日，C22。

第十四章　建立纪录片的市场化机制

中国新纪录片从20世纪90年代以来，取得了极大的繁荣，涌现了一批优秀的纪录片创作者和优秀作品，在国际上频频获奖，可是到了世纪之交，在中国市场经济改革深入、全面地展开时，纪录片却已式微。大众传播时代，纪录片市场兴盛与否取决于受众群的大小。现在社会越来越喧嚣、浮躁，生活的节奏越来越快，人们的文化消费心理已发生了较大的改变。在这样的情况下，我们的纪录片创作者应该主动适应呢，还是固守清高呢？

我们应该确立一种纪录片市场化的意识，使纪录片作为艺术的同时，还可以成为一种文化商品。纪录片的市场化趋势与它所承担的使命和责任并不会截然对立，而可以相辅相成、互相促进。适应市场是中国纪录片未来发展的必由之路。虽然商品化可能牺牲纪录片创作当中很多个性化的东西。但是如果没有商业化、产业化和市场化的推广，纪录片不可能拥有一个很好的受众基础和传播平台，其影响和受众量将会越来越小。建立中国纪录片的市场化机制是实现中国纪录片新的腾飞和跨越的基础与关键。

当然，市场化也不是一刀切，如果我们把商业化作为唯一标准来要求中国的纪录片的话，我们必然会走到另一个极端上去，结果又被市场所控制。

第一节　纪录片市场现状

纪录片不断发展，而纪录片市场却处于低谷。比起20世纪90年代初的一派繁荣，今天的纪录片似乎已处于低谷状态。纪录片受众基础没有进一步扩大，最初的收视奇迹已不复出现。与此同时，一些纪录片却在国际电影电视节上频频获奖和展映。难道这就意味着我们的纪录片已经真正地走向了世界，真正达到了国际先进水准了吗？肯定不是。有人认为，中国纪录片在国际市场上是一种“缺席的在场”，这些作品获奖是因为西方观众对中国的一种强烈知晓的欲望，这些作品中关于中国的信息满足了他们饥渴的眼睛，而

并不能说明中国纪录片已具有很高的艺术水准，在国际市场上很有竞争力。

一、纪录片市场化发展的历程与现状

在20世纪80年代以前，中国纪录片根本不存在市场。纪录片也主要是新闻电影纪录片，采用电影胶片拍摄，在最初20年左右的时间里播出的新闻纪录片基本上都是用电影机拍的。80年代中期，随着电影电视体制改革的深入，计划经济时代长期实行的国产电影包括新闻纪录片“统购包销”的措施被取消了，新闻纪录电影一下子面临生存危机。电影院经营方为增加放映场次，不愿在故事片之前加映新闻纪录片，结果导致纪录电影的放映空间大受挤压。

许多大型电视纪录片就是诞生在中国纪录片市场这种还未成型的早期。始于20世纪70年代末的这些鸿篇巨制，取得了良好的社会效益，在历史上产生过巨大的反响，其中一些片子，在市场上发行，还取得了良好的经济效益，但是，这是“无心插柳柳成荫”的结果，并非是市场意识下的主动出击。

自20世纪90年代以来，中国纪录片开始走出国门，如《沙与海》、《最后的山神》获亚广联奖，《回家》、《山洞里的村庄》获法国国际音像节奖及特别奖。几年之后，一些国际电视电影节还为中国纪录片举行专门的活动。如，1999年11月15日第40届意大利佛罗伦萨波波里电影节举行了为期1天的中国纪录片回顾展，放映了7部中国纪录片；2000年4月下旬匈牙利国际可视艺术节也举行了为期1天的中国日，放映了10来部中国纪录片，《婚事》还获得了唯一的纪录片奖；2001年德国莱比锡国际纪录片电影节也举行了中国纪录片回顾展。这些国际性纪录片活动，也在一定程度上促进了我国纪录片接触并初步进入了国际交易市场。

20世纪90年代我国还出现了一个特殊的纪录片拍摄群体，即独立制片人。他们的纪录片在很大程度上走的是市场化的路子，要么自己筹资，要么去申请国际上的一些基金，或者是与国外的一些电视机构合作拍片。但独立制片人在中国纪录片创作领域中毕竟占少数。

同样是在20世纪90年代，中国纪录片走上了栏目化的发展道路。全国出现了几十个纪录片栏目。中国电视艺术家协会电视纪录片学术委员会还在1995年创办《中国纪录片》栏目，在全国50多家电视台相继开播，后来又开办了国际纪录片专栏《世界·经典纪录》。

但是中国纪录片在国内收视率极低，除了一些评奖人士、研究人员和专业学生外，几乎是谁拍谁看，拍谁谁看。纪录片栏目也从初期的火爆很快走入市场的低谷。当年曾创造过纪录片收视率平均值30%，最高达到过36%，

比电视剧还火暴的上海电视台《纪录片编辑室》，如今收视率已暴跌至7%～8%；北京电视台黄金时段播出的《纪录》栏目的收视率也仅有 4%～5%；云南电视台《云南纪事》栏目的收视率平均值仅在 2.5%左右。在那种不计成本、不讲投入产出比的“大锅饭”时代早已过去的今天，全国的纪录片类栏目日渐低迷已是必然之势，许多地方电视台的纪录片类栏目，不是改版压缩，便是草草收场了。可见，纪录片的栏目化主要是为中国纪录片提供了一个生存的平台，使纪录片得以在中国立足，在体制内赢得合法性存在，而并不能保证其市场前景和竞争力。

上海电视台率先在中国开设了第一个纪实频道。作为一个以纪录片为主要节目形式、专业化程度比较高的专业频道，它对中国纪录片的发展起到了一定的推动作用，但现在问题很多。最重要的问题是频道中的本土化作品太少。上海电视台纪实频道的自办栏目，主要有《经典重放》，重放过去 10 年的经典作品，也有《DV 新世代》，还有《纪录中国》，是纪录片学术交流及各兄弟台支援的节目。它大量播放国外纪录片，主要是从外面买的，如《国家地理杂志》、《探索发现》等等。上海电视台纪实频道，可以说是在中国纪录片市场化发展还不充分和完美的条件下的一个早产儿，将来能否顺利生存并持续健康发展还很难说。在市场还不健全、完善的情况下，一个频道如何生存是令人担忧的。在探索频道、国家地理频道这样的西方成熟纪录片栏目吸引着越来越多中国观众的眼球的时候，中国电视纪录片界心情复杂：纪录片对电视媒体的重要性早已成为共识，这应该是中国纪录片创作者难得的大好机会，同时他们又对国内目前的创作和市场环境感到困惑和无奈。

二、纪录片市场环境分析

大众文化颠覆精英文化取得主流地位无疑是 20 世纪 90 年代最大的文化事件。为了讨好“消费者”，一些文学开始在思想失重中戏谑人生，音乐在偶像化的包装中打造个性和抒情，而票房和收视率完全成了电影、电视的指挥棒。在这种大众文化语境下，纪录片占有的市场份额越来越小，以中国纪录片先前所取得的辉煌实绩来看，它不会落到非常边缘的境地。但进入 21 世纪以后，电视纪录片日益被观众疏远毕竟是一个不争的事实。随着纪录片栏目的日渐萎缩，电视台对纪录片的制作和传播早已不像 90 年代初那么大张旗鼓；一些耗费大量心血的纪录片作品，在一些电影电视节上展映之后，就被束之高阁。一方面，新闻、娱乐节目和电视剧占据了大部分的受众市场，纪录片被逼于边缘位置；另一方面纪录片与生俱来就被赋予了纪录时代进程的宏大使命，与大众文化时代的轻松欢快相异其趣。即便是采取了平民

视角的《生活空间》，也有一种书写“小人物历史”的强烈愿望，带着一种正襟危坐的严肃意味；同时，栏目化的运作形式在使得纪录片获得了生存的地盘的同时又造成了与个人创作之间的矛盾：纪录片编导自己的创作欲望得不到满足，即使满足了也难以召唤起观众的收看热情，创作者日益陷入一个进退维谷的尴尬境地，从而影响了纪录片作品的质量。

但是纪录片的市场化是我们无法不面对的选择。那么当前我国的纪录片市场环境状况和潜力怎样呢？我们从供、需两方面来分析一下。

从纪录片市场的供方来看，纪录片生产呈现出较为旺盛的态势，有大批的纪录片创作群体涌现出来。目前的纪录片创作群体主要有：中央电视台军事部、社教中心纪录片室、海外中心专题部创作群体，各省市级电视台的纪录片创作人员，独立纪录片制作人。

从市场的需求方来看，中国纪录片还有巨大的市场空间。中国目前电视台数量众多，目前合法开播的电视频道就达 2000 多个，很多电视频道都需要播出纪录片，特别是那些开播纪录片栏目的频道。《见证·纪录者》栏目制片人陈晓卿曾说，“栏目的头等大事是保证播出。像我们栏目这么大的播出量，它始终是一张血盆大口，等着你去喂它，这是很可怕的压力。栏目需要你有足够的节目量，定时产出，成本低廉。但是纪录片是一个比较娇贵的片种，因为拍一部好的片子需要时间的积累，周期比较长，很多时候你得等啊。好多导演都是十年磨一剑。如何适应栏目的要求，是一个很令人头痛的问题。……我们采取了以自制为主，同时寻求一些栏目外合作方式，也就是扩充创作力量，以缓解周期的压力”。栏目就像一个吞噬节目的海口，不断地需求新的节目来满足它的播出，更别说还有专门播放纪录片的频道。由此可见，我国纪录片需求市场是何等的旺盛。

从国际市场上看，欧美制作纪实性节目的热情越来越高。法国新频道电视台的“纪录之星台”、欧洲文化电视台、马拉松国际公司、德国电视二台、独立制片公司，瑞典的斯堪迪自然公司和意大利潘内康公司等都把纪录节目推向市场。为了取得在海外市场的成功，马拉松公司把首要目标对准讲英语的观众。马拉松公司的两部影片《上帝保佑经济》和《非法性行为》为了便于在国际市场上销售，到美国摄制；该公司曾聘请美国作家提供文本，并请美国人担任讲解。同时纪录片也是国际上比较紧俏的片种，以我国为例，出口的影视节目绝大多数属于纪录片。

总的看来，我国的纪录片市场环境还是比较理想和健康的。这是纪录片市场化运作的一个良好的基础和前提，纪录片还有很大的潜在市场等着我们去开掘。

第二节　纪录片在节目市场中的生长空间

一、纪录片市场

纪录片到底有没有市场？回答当然是肯定的。

上海电视台《纪录片编辑室》、央视《生活空间》、贵州电视台《人与社会》、云南电视台《云南纪事》在开播之初都曾经创造过收视奇迹。《东方时空》的两个纪录片栏目“百姓故事”和“纪事”也有很高的收视率，收视人群在 3000 万～5000 万之间。根据收视调查，《东方时空》这两个栏目至少 60％的观众是普通人，以中老年人、家庭妇女为主。显然，这部分观众需要的并非高深的知识和沉重的思考，而是新闻性的故事、纪实性的剧情。

我国的电视纪录片开始大量出口，投资 800 万元的电视纪录片《邓小平》在中央电视台播出后，又出售给各地有线电视台，随后在市场上发行的 VCD 光盘和录像带更是出现了热销的局面。该片的 VCD 光盘和录像带已分别卖出 2000 套和 40000 多套，金额已达近 3000 万元，毛利达 1000 万元。按制作公司和中央电视台约定的 3∶7 分成比例，中央电视台已收回了该片的投资。《远在北京的家》，法国、波兰的电视台以每小时 7000 美元购买；《中华之剑》，被日本电视台 NHK 以 27 万人民币购买；《龙脊》，被我国香港地区、台湾地区、新加坡的电视台购买，并进入美国电视网：探索频道。《北京电视台》三套播出的《传奇》节目，收视率稳居第三，并时有压倒电视剧的势头。《传奇》节目素材分别来自澳大利亚、德国、英国、法国、荷兰、丹麦、意大利、新西兰、加拿大、美国等 14 个国家的 44 家影视制作发行公司，由中国文化部市场司监制、北京大陆桥文化发展有限公司特别为中国观众打造，能精确传达出思想情感、性格特征和现场气氛，能把观众自然而然地带人纪实片所表达的氛围中。目前，《传奇》已经逐渐向完善的立体品牌发展。获得第七届中国纪录片学术奖“阳光杯”一等奖的《达比亚》卖出了 30 多万元。由孙曾田、许丹执导的纪录片《祖屋》就是以市场化方式来运作的，目前已经卖到了好几个国家和地区。

在整个电影市场运营不佳的情况下，电影纪录片却独领风骚。纪录影片《较量》在 1996 年刚发行时，不仅拍摄单位八一电影制片厂显得底气不足，就是权威的电影市场运作者也未敢乐观。后来，结合当时的政治形势，对该

片进行了商业性操作，结果使这部纪录片在电影市场萎靡的年头夺人眼球。投资几十万的《较量》，仅在北京的票房就达到了185万元，当年在票房收入上仅次于有姜文、葛优等影视大腕主演的故事片《秦颂》，该片在大连、广州、上海、重庆等城市也映绩不俗。周恩来诞辰100周年之前，12集电视纪录片《周恩来》的收视率也达到了17.56%，纪录影片《周恩来外交风云》在全国电影市场上受到普遍欢迎。《周恩来外交风云》投资600万元，北京的票房收入达到400多万元，而在上海的票房收入更达到了700多万元，比《有话好好说》和《甲方乙方》两部故事片加起来的票房收入还高。该片虽然受到了《泰坦尼克号》的强大冲击，但仍在全国获得了3000多万元的票房收入。虽然该片为注重社会效益而在老少边穷地区不赚钱也进行发行，但全国的最终票房收入仍能达3500万元左右，在海外也获得200万元左右的票房收入。一部纪录片在全国能有几千万元的票房收入，是件很值得人们思考的事情。这几部片子虽不是从一开始就实行市场化运作，但它们在市场上的成功告诉我们：纪录片只要题材好，拍摄质量高，采取恰当的市场策略，适时推出，赢利是没有问题的。

在国际市场上，纪录片是很受欢迎的片种。法国的纪录片收视率达到30%至40%，我国的好题材纪录片像《沙与海》、《八廓南街16号》等在国际市场上很受欢迎。

以上这些事例充分说明，纪录片只要题材好，播映时机合适，就会有很好的市场。纵观我国一些获得成功的纪录片，它们都具有以下一些因素：事件或人物极具重要性和知名度；资料翔实，或具有揭秘性；精心选择推出时机等。

因此，那些仅有一种纪录片“情结”、对市场不屑一顾的创作者，还需要转变观念，要意识到纪录片既能体现一种人文精神和社会责任感，又能赢得市场才是最理想的。在实行社会主义市场经济的今天，影视片的投资者、创作者考虑经济效益成为理所当然的事情。

二、纪录片市场化滞后的原因

中国纪录片在市场中的表现如此不尽如人意，究其根源，主要在于：创作资金来源单一，受众研究缺失，播出时段安排不当，且创作时选题日益边缘化、表现手法单一、理念陈旧落后等。中国纪录片要想得到更好的生存和发展，在影视市场中争得一席之地，首先就应解决这些问题。

1. 资金来源单一

我国纪录片创作资金来源主要是政府主管部门或电视台，特别是题材重

大的鸿篇巨制，是不惜成本的。能够自筹经费拍摄的，主要还是为数不多的一些民间独立制片人。

从多渠道筹集资金拍片是纪录片走向市场的重要标志。这与我们常说的“纪录片精神”并不矛盾，实际上在纪录片的责任、追求和公众需求之间，可以得到很好的结合，甚至有很好的发展空间，这是多方面筹集资金的重要基础。

除了国内的社会资金外，国际资金同样应当成为纪录片创作的重要来源。争取国际资金主要渠道有：一是申请各种各样的国际基金的资助。创作者写好选题策划稿，然后寻找与拍摄目的相符的国际基金会，向他们提出申请，以获得资助。“据我所知，这种寄出表格等待资金的方式，几乎是美国所有独立人必经之路，包括拍了 30 年纪录片、在美国直至世界都大名鼎鼎的怀斯曼，目前也免不了这门‘功课’，我在他的工作室那段时间，每天他至少有两个小时耳朵贴在电话听筒上，为他正在剪辑的新作‘谈钱’。”[①] 二是参加各个国际电视或电影节（奖）期间举行的“论坛”，在交纳了一定的申请金后，向一些重要的电视台的规划负责人陈述自己的选题计划，如果被接受就可以获得资金开始拍摄。三是参加一些跨国界的交流项目，通过向各个国家预售影片来获得资金拍片。

这些在西方已经很普遍的筹措资金的方式，中国的纪录片创作者却很少使用。官方电视台如果需要资金，可以直接从台里划拨；急切需要资金来启动拍摄的民间纪录片人很多无法申请到申请金；也有若干已经开办影视制作公司的纪录片制作人获得了国际资金从事拍片，但是远远未成燎原之势。

2. 目标受众不明确，缺少受众分析

分析和研究观众需要，在纪录片创作行业是较为贫弱的。在观众方面，文化层次、年龄和地域的不同都会决定着观众对纪录片的选择和理解，因此，纪录片能否进行准确的受众定位，在不同时期在创作内容和风格上去适应观众心理和价值取向上的变化，是决定纪录片收视率的一个重要因素。国家地理频道（国际）常务副总裁史博恩（Bryan Smith）认为根据受众区域的不同存在着两种截然不同的纪录片类型：一种是为本国市场拍摄的纪录片，以一种只有本国文化理解的故事形式展开，通常讲述的是当地较为关注的事件；另一种纪录片面向更广阔的国际市场观众，就像国家地理频道的一些节目，这些节目将以目标市场观众倾向的方式讲述。两种类型并无好坏之分，因为他们不具可比性。纪录片的真正观众是国际或国内观众，而不是评

---

① 吴文光：《镜头像自己的眼睛一样》，上海文艺出版社，2001 年 8 月版。

委。我们有的纪录片创作者，总是站在评委的角度去思考和拍摄纪录片，其目的就是为了夺得五花八门的奖项，为了自己的名和利，而全然忘记了纪录片本身所面对的受众和使命。那些只为了获奖而创作的作品，实际上阻碍了纪录片市场化的发展。

3. 选题边缘化，手法较为单一

纪录片创作的选题是决定作品高下优劣的第一尺度。20 世纪 90 年代以后，中国纪录片关注个体，关注普通人在当下的生存状态和内心世界，这应该说是中国纪录片的一大飞跃。但与此同时，出现矫枉过正的倾向，纪录片对重大社会变革和具有普遍意义的重大事件就关注得太少，选题面过窄，挖掘深度太浅，对社会生活的介人程度还远远不够。纪录片的这种边缘走向，持续一段时间，总让人觉得对主流的社会生活有隔岸观火、不痛不痒之感，收视率开始急剧下降。脱离现实社会生活的东西，肯定是没有生命力的。纪录片要取得长足的发展，必须深度介入我们这个时代，介人我们这个社会。人们所景仰的纪录片大师伊文思（Joris Ivens）《西班牙内战》（反映西班牙内战），《四万万同胞》（反映中国抗日战争），不就是深度介入社会生活，关注现实的典型吗。在最近几年举行的一些重大国际电影节上，一些社会的热点问题，如政治事件、反战、罢工、犯罪等仍然是西方纪录片的主要题材之一。世界杯要到了，他们会拍很多关于足球的纪录片，讲各种足球历史、文化，甚至有专门讲足球流氓的纪录片。美国纪录片导演迈克·摩尔创作的纪录片《科伦拜恩的保龄》关注校园暴力，矛头直指社会中的暴力因子。我们可以看到，他们的选题真正紧跟着时代的脚步。

因此，纪录片创作者应该关注更为主流的现实生活。纪录片题材在生活中应该无处不在，我们应该选择那些与生活密切相关的题材，表现人与人、人与社会、人与自然的关系，记录发生在生活中的具有历史意义的事情。2001 年和 2002 年，一些纪录片在关注主流社会问题和重大历史事件时，表现出某种自觉。如《世纪末的起诉》、《世纪之患——新型毒品》、《三峡移民》和《下山》等，这些片子的出现，对长期以来国产电视纪录片题材边缘化、琐碎化，主动规避主流话题来说，应该是一个可喜的现象，但目前这些片子数量还太少了。

在创作手法方面，我国纪录片创作容易单独尊崇某一种手法。一段时期以来，只要是纪录片，清一色都是长镜头、同期声，难怪会被人讥之为“跟腚派”。事实上，各种创作手法都有自己的特点和长处。比如，我们国人大多比较回避的“格里尔逊模式”，就具有信息量大的优势，所以大量地被西方电视台采用。他们播出的纪录片，多数都采用这种手法。1995 年曾获得

四川国际电视节纪录片“金熊猫奖”的《龙脊》（片长 39 分钟，1994 年陈晓卿编导）就被剪辑成 10 分钟并从头到尾配上英文解说播出。《我们的留学生活》能够创下那么高的收视率，按照一位资深纪录片人的说法，是因为制作者很能吃透国内观众希望看到什么东西，采用了国外也很流行的“肥皂剧式纪录片”的手法。

4. 创作理念的落后

自上世纪 80 年代以来，纪实主义成为我国纪录片的主要创作理念，多年来，创作界还是唯“客观纪录”独尊，对社会、文化心理全然不顾，创作理念总是落后于别人。

目前，纪录片娱乐化成为是国际上的一股重要潮流，特别是美国国家地理和探索频道。在此，仅举一例。美国对阿富汗发动战争时，世界人民都感到不满，而美国国家地理频道则播出了一个称为“寻找阿富汗少女”的电视片。他们无视战争带来的巨大灾难，摆着客观和轻松的面孔，追寻着十六年前《国家地理》杂志封面女孩。在寻访小队中，不但有摄影师，更有研究虹膜的技术人员。对着战争的残酷现实，他们煞有介事地玩着那个趣味悬念。科学技术又一次当作了情节。两条线索——趣味性和技术性并行着展开了。趣味性的线索给人以娱乐，冷峻的虹膜测试的高科技决定故事的曲折。联邦调查局居然也介入了这次活动。寻访小队终于在托拉博山地找到了这双绿眼睛。我们姑且把面对战争应有的道义和良知作为一个问题搁下，他们那种拍片的理念确实值得我们借鉴：纪录片可以有各种各样的风格，并不是所有的片子都得拍得那么沉重，如泣如诉。史博恩在 2003（第七届）四川国际电视节国际纪录片制作人论坛上讲道：“不要误解，我们的目的还是娱乐！虽然还有其他纪录片频道，但只有国家地理频道将增进和融合地理知识，了解世界，促进自然资源对话作为己任。即使我们承担这样的使命，我们也不需要只制作这方面的节目，这样我们肯定没有观众了！我们的目标是制作观众想看的节目，让他们得到娱乐。”

中央电视台《探索・发现》成功的重要原因也许在于他们提出的知识娱乐化的理念，把历史地理等自然科学内容用讲故事的解说方式呈现给观众，利用所有可能的电视手段进行表现，具有国家地理频道融趣味性和科学性于一体的风格。《探索・发现》栏目推出了《掠食者——日本移民东北揭秘》、《发现大熊猫》和《哥德堡号：沉没与再生》等一系列精心制作的纪录片，以一种强势姿态集体亮相，并为自己标注了一个全新的理念：娱乐化纪录片。这就充分证明这种理念所拥有的魅力和无限广阔的前景。

纪录片的创作理念也需要不断更新和进步，以跟上时代和文化发展的

步伐。

5. 时段安排的不当

播出时段的安排在纪录片市场化中其实也起到不可轻视的作用。没有恰当的播出时间，不可能有良好的收视基础。不同类型的作品，应该根据它的主要目标受众，安排好播出时间，如果把一些大众化的纪录片节目安排在很晚的时间段，而把那些特别专业、艰涩的片子又安排在黄金时间，这就是对受众需求的曲解和误判，结果节目没有好的收视率，受众需求也没有得到满足，反而导致互相指责和埋怨。中央电视台的《纪录片》栏目定位于历史、文化类作品，在 CCTV－1 的播出时间是周一至周五的 23 时 30 分，常被延后至午夜。这个安排就说明在他们眼中，纪录片一定是小众的，低经济效益的。中央电视台隆重推出的大型系列片《极地跨越》，据总导演阐述，整个摄制组驾驶 6 辆越野车，历经 6 个多月，行程 80000 多里，跨越两极，途经 19 个国家和地区，传回 3000 多分钟的节目，长达 128 集，预算超过 4000 万元。为什么收视率不高呢？笔者以为太晚的播出时间安排当是原因之一。一部如此高投入，高质量，而且长度适中的纪录片，却安排在午夜子时播出，不会不影响收视率。

播出时间安排上，另一个问题是播出时间总是不能固定，常常变动。一个栏目的播出时间需要基本固定，以形成一种收视定势，让受众形成一种收视期待，与他们形成一种定期“约会”心理。如果播出时间变动无常，无异于把纪录片受众赶走。

6. 产品营销意识的淡薄

纪录片栏目或频道，应注重品牌的打造和推广。中国的工业产品和精神产品大都缺乏品牌意识，而像可口可乐、万宝路、麦当劳都是用品牌打市场，品牌成为无形资产，绝不会轻易改变或抛弃。2003 年 5 月 8 日，CCTV－1 原《纪录片》栏目改为《见证》，并以“真实就是力量”这一口号作为标识，这就充分揭示了该栏目纪录片的一个根本特性，以此作为品牌推广可见其品牌营销理念的苏醒。其三个板块“纪录者”、“亲历”、“发现之旅”都充分体现了这一特性。

从国际电视产业发展历史来看，生产和销售电视节目，是构成电视产业内除广告之外的第二大收入来源。我国中央电视台、北京电视台等相继喊出了把节目经营收入培育为本台收入第二大支柱的口号。这是一块非常值得开垦的沃土。我们的观众常常感叹，错过了电视节期间节目播出档期，要再看到那些优秀的参赛片子，似乎不可能。即使是获奖作品，也在很大程度上被束之高阁了，没有进行推广、评介和宣传，让宝贵的资源白白浪费掉。对那

些观众看好的优秀节目，进行立体式的延伸产品开发，应该成为节目赢利的一大来源。国家地理和 Discovery 的电视片每集平均耗资 100 万美元以上，有的达几百万美元，这样巨资投入又怎样来赢利呢？原来电视节目只是其产品链条中的最初一环。以电视节目为原材料，他们生产出不同的延伸产品——图书、杂志、音像制品甚至探险产品、娱乐用品，再将这种产品销往世界各地的电视台及文化市场。与此同时，各种产品所形成的互相响应的宣传势头，也将其影响的市场和人群不断扩大。对于这种立体式、工业化的操作模式来说，每多开发出一个地域市场，就意味着多个产品的同时进入，就意味着自身的产品的不断增值和整体投入成本的摊薄，从而真正实现大投入后的大产出。

第三节　建立产品交换平台

中国纪录片目前遭遇困境的一个重要原因在于我们的电视节目赢利模式较为单一，纪录片的一个重要赢利点——节目营销非常薄弱，而它应该成为纪录片市场化的最大经济增长点。而成功的节目营销又依赖于一个健康、完善的节目交易平台；前文也述及，中国纪录片市场的供方市场与需求市场都呈现出旺盛的趋势，但另一个中间环节，也是最重要的环节——交易平台的状况怎么样呢？

一、电影电视节成为主要交易渠道

提到电影电视节，大家首先会想到一些国际影视节。国际电影电视节是展示世界高水准的影视作品的地方，各种流派、风格的影视作品汇聚于此，代表了当今国际影视作品的发展水平和流向，成为各国影视制作人和商家看好的一个热点。著名的国际纪录片电影节及学术性评奖有亚广联评奖、法国真实电影节、柏林国际电影节、维也纳国际电影节、澳大利亚国际纪录片研讨会、阿姆斯特丹国际电影节、日本山形国际纪录片电影节、英国谢菲尔德国际纪录片电影节、法国国际音像节、意大利波波里国际纪录片电影节、瑞士弗雷堡电影节、里尔国际短片和纪录片电影节、莱比锡国际纪录片和短片电影节、威尼斯国际纪录片电影节、比尔巴鄂国际纪录片和短片电影节、葡萄牙里斯本国际纪录片电影节、美国圣丹斯电影节；著名的国际电视节及电视大奖有艾美奖、美国全国电视节交易会、法国戛纳国际电视节、蒙特利尔

电视节、蒙特卡罗电视节、班夫电视节、纽约国际电影和电视节、意大利广播电视大奖等。

法国戛纳电视节（MIPTV）目前已成为全球性的电视盛会，在国际上享有极高的声誉。从 2004 年开始，在电视节前两天还将在同一地点举行法国戛纳纪录片精品交易会（MIPDOC），来自世界上四五十个国家的几百个买家纷至沓来。

阿姆斯特丹国际电影节（IDFA）在中国已颇有知名度，官方和民间的纪录片创作力量都对其予以相当的关注，2001 年之前，曾有梁碧波的《婚事》和张元的《疯狂英语》等几部纪录片参加过该电影节。

日本山形国际纪录片电影节是亚洲最重要的国际纪录电影节，从 1989 年开幕以来，每两年举办一次，世界最重要的纪录片创作者都参加过。中国的纪录片人也已经对它瞩目，第四届山形电影节，就有来自中国内地的作品获奖。

中国目前纪录片节目交易还很不成熟。相对而言，在电视剧等娱乐节目方面已取得了很多成功经验。纪录片主要还是靠影视节或者是影视评奖来达到节目交流和交易的目的。国内主要的电视节有上海国际电视节、四川国际电视节，北京国际广播电视周，金鹰电视节，电影方面有华表奖等。其中，四川电视节和上海电视节是国内最主要的纪录片交易平台。

1990 年 4 月，原国家广播电影电视部决定在全国设上海电视节和四川电视节，各隔一年举办，把两个电视节办成广播电视系统对外开放的窗口。四川电视节自 1991 年开始举办以来，逐渐形成了电视节的节目交易和设备交易两大市场，并且具备了一定的规模。目前已成功举办了 7 届，逐步成为亚洲重要的国际影视节目交易市场和国际广播电视设备交易市场之一。

四川电视节举办的“金熊猫”奖国际电视纪录片评选活动是中外纪录片交流交易的重要渠道之一。主要类别为人文及社会类和自然及环境类，分别设立最佳长纪录片、最佳短纪录片、评委特别奖、最佳创意奖、最佳导演奖，第七届电视节纪录片还设立了“2003 环境保护电视节目大奖赛”，设立了最佳导演奖、最佳制作奖、最佳编辑奖、最佳摄影奖、最佳音效奖、最佳撰稿奖、评委会特别奖。以四川国际电视节为例，参加 2001 年（第六届）四川电视节“金熊猫”奖评选的电视纪录片共有 342 部，参加 2003（第七届）四川电视节“金熊猫”纪录片评奖的电视纪录片共 377 部。

上海电视节是具有比赛性质的大型国际电视交流活动，逢双数年举行。电视节的白玉兰奖国际电视节目评选也是一个国际纪录片评选、交流交易的重要渠道。上海电视节上纪录片评选的主要类别有：最佳人文类纪录片、人

文类纪录片评委会特别奖、最佳人文类纪录片创意、最佳人文类纪录片摄影、最佳自然类纪录片、自然类纪录片评委会特别奖、最佳自然类纪录片创意、最佳自然类纪录片摄影。

但是上海和四川轮流举行的国际电视节在国内的创作界还没有形成真正的权威，上海与四川本地之外的中国纪录片创作者参与热情明显不够，每年国内送展的片子并不多，一些重要的纪录片创作者都没有往这里送自己的作品。上海与四川电视节的纪录片国际奖对中国的优秀纪录片都没有足够的凝聚力和吸纳力，但中国内地的纪录片创作在国际上却以崛起之态越来越引人注目。我们电视节作为中国的纪录片交流和交易平台的功能在很大程度上弱化了，它没有形成一个中国纪录片的市场，不能云集全国各地的纪录片人。

此外，中国广播电视新闻奖电视社教节目长片、短片、系列片评奖和中国视协电视纪录片学术委员会主办的全国纪录片学术评奖也是中国优秀纪录片集中交流的地方，但它们的主要功能还是评奖，在节目交流、交易方面的功能和作用还微乎其微。

这些国际的电视电影节成为目前纪录片交流和交易的主要渠道，相比之下，我们国内在这方面还要落后得多。

二、亟须建立规范的常设性交易平台

纵观我们国内的纪录片交易平台的状况，一是数量少，规模小，二是缺少行业规范，三是非常设性。除了几个电视节，国内就没有其他的节目交易平台了，一些电视台的节目交易主要还是通过一对一的方式来进行。

构建一个较为完善的纪录片节目交易体系显得特别紧迫。构建体系较为完善的、对国内纪录片创作者具有足够吸纳力的交易平台是纪录片市场化的一个关键，这也将成为纪录片市场化之路上的一次重大飞跃。

目前纪录片在国内还没一个明确的节目交易体系和规范，国内纪录片的价格很低，这对于投资大且回收慢的纪录片制作是致命的。例如《纪录片》栏目制作的系列片《百年中国》，制作成本 600 万，但是 5. 2 万元就可以买到二手播映权。一套 26 张的 VCD，700 多块钱，制作者认为已经非常便宜了，但对于一个普通消费者来说还是难以接受。在美国优秀电视纪录片最高可以卖到每集（50 分钟）15 万～45 万美元，在中国亦可卖到 1000 美元～4000 美元。亚当·斯密在《国富论》中论述市场时提出这样一种理想，每一位买者都知道每一位卖者所出的价格，而每一位卖者也都知道每一位买者愿付的价格，那么“市场”中的每一个人就都能够在信息充足的情况下做出决定。与此同时，社会资源也会得到有效的配置。可见，有一个纪录片的市

场定价体系，然后节目交易基本按市场规律进行，就能较好地开发和利用纪录片资源。

纪录片制作与交易都没有固定时间，亟须设立一个常设性的节目交易平台，起到汇聚国内所有优秀纪录片，及时互通节目信息，把握价格规范，促进节目交易，沟通中外纪录片市场的作用。当然，这种常设性的交易平台，最好由那些非政府机构、非评奖机构来担任，在节目信息沟通和节目成交时从双方收取一定的费用来维持和经营。这样一些优秀的纪录片作品就不至于在影视节上惊鸿一瞥，就消失踪影，而可以得到充分的开发和利用，让更多的人有机会观看到这些作品。

第四节　频道细分化与纪录片经营

一、小众化“窄播”与纪录片市场

市场细分是温得尔·斯密提出的一个重要的现代市场学概念。它根据购买者对产品或者营销组合的不同需求，将市场划分成不同的顾客群体。社会分工的细化和政治、文化、生活方式的多元化，受众产生了众多不同的兴趣，这就要求媒介从“大众传播”向“小众传播”转变；同时传播科技的发展使电视传媒业已突破了频道资源紧张、稀缺的技术瓶颈，中国目前有2000多个频道，几亿观众，只有科学地划分进而培育市场，最大限度地满足特定消费群体的需求，才能实现利润最大化。为适应受众需求，各专业频道应运而生。各专业频道都瞄准自己的受众市场，电视产品如其他产品，正走上市场细分的道路，细分市场是从经济学角度出发，要考虑到成本和利润，受众群体通常就意味着市场和利润。细分市场在传播者角度而言就是受众的对象化。受众对象化侧重的是节目的社会学意义，追求的是受众群体的最大化。

与其他娱乐类节目相比，纪录片应该算是一种小众化收视的节目。纪录片独特的纪实性、文献性以及艺术审美特性，也决定着它的目标观众的文化层次、年龄、职业等范围都比较小，而地域却不固定。市场化需要纪录片进行大众化传播，而目标受众群体又有限，因此进行专业化频道传播是一个非常有效的选择，如果一味把它放到大众化、普适性的频道去播放，收视率不高是很正常的；但如果能够把纪录片放在一个专业化的频道来播放，对于纪

录片培养稳定的收视群体是一个明智的选择。国外的许多纪录片频道的实践充分证明了这一点。

由此看来，电视节目市场还有很大的空隙，其中一部分应该是属于电视纪录片的。频道专业化为纪录片市场化发展提供了背景和基础。经济的发展一定程度上影响了大众的文化需求的分化，其中一些受众需要有文化内涵、深刻的、历史的、真实的纪录片。中国拥有丰富的纪录片题材，是最适宜拍摄纪录片的国家；随着纪录片多年来的发展，也形成了相对固定的电视观众群。这就意味着中国纪录片存在着和“Discovery 频道”和“国家地理影片”一样巨大的市场。应该说，专业频道的小众化传播非常有利于电视纪录片的市场化发展。

二、频道专业化与纪录片市场化

国内较早的一个专业纪录片频道便是上海电视台纪实频道。它虽在圈内有很高的知名度，然而收视率并不高。细心观察纪实频道的节目单会发现，频道节目主要来源：一是频道投资自制。这部分受到奖金、人才运用的限制。二是频道外包经营，如《Discovery》、《神奇的地球》、《搜索神秘》等。节目公司购买播出时段并提供节目，纪实频道提供广告时间，由节目公司自己经营。三是购买和节目交换。购买主要通过每年国内数个电视节中的节目交易市场完成。目前没有一个成型的市场和定价体系，信息也不通畅，向其他地方制作机构直接购片的方式很少。四是合作。比如一套《名人故里》纪录片，全国各地的电视台自己投资，在当地拍摄一到两部，最终每家电视台都得到全套节目的播映权。创作实力不足、整合能力不强、受众太少，最大的问题是资金不足，这些因素都在很大程度上制约了纪实频道的发展。

2000 年 3 月，阳光文化网络有限公司成立。8 月，公司已建成了一个整频道，拥有 1 万个标题 4 万小时的纪录片库，定位于历史文化、人物传记纪录片的阳光卫视正式开播。阳光卫视的横空出世和杨澜夫妇独特的经营理念引起了业界的关注。但仅仅三年之后，2003 年 3 月，阳光与台湾东森合作成立阳光娱乐电视有限公司。2003 年 6 月，上市公司阳光文化将旗下的阳光卫视 70%的股份以 8000 万港币的价格转让给了国内的民营娱乐公司星美传媒，阳光卫视将由历史文化频道变为娱乐综合频道，在未来的节目表上，阳光文化只剩下晚上 2 小时的原创节目播出时段。其他时段将由韩国、日本的偶像剧和长时间的娱乐节目来填充。在现实面前，杨澜认为，以文化为单一卖点，阳光卫视想生存下去，是不可能的。杨澜“专卖店”的媒体理想宣告破灭。

中央电视台科教频道的纪录片发展之路却是非常成功的。科教频道以科

学教育类节目为主，其中包括相当部分的纪录片，像《探索·发现》等已享有很高的知名度。在目前我们开办纪录片专业频道不具备这样的条件，可以开办准专业的纪录片频道，像中央电视台科教频道一样，逐渐培育和稳定纪录片的观众群体，到时机成熟时，就可以推出真正的纪录片频道。因为在当前赢利模式单一的情况下，商业电视台、地方电视台办纪录片专业频道条件还未具备，时机还未成熟。而应依托国家电视台，逐步建立纪录片频道。

在国外，纪录片的频道专业化发展达到了很高的水准。

Discovery 亚洲电视网（DNA）旗下汇集三大优质品牌Discovery探索频道，动物星球和 Discovery 旅游探险频道，覆盖亚太区 22 个国家和地区。Discovery 亚洲电视网致力于以寓教于乐的形式，为观众提供探索、欣赏和了解丰富多彩的世界的机会。超卓的拍摄技术带领观众探索地球的每一个角落，为足不出户的观众通过电视机打开世界之窗，从而增加了见闻。它自 1995 年底进入中国市场以来，经中国广播电影电视总局特批，全国主要省/直辖市电视台每天播放 1 小时的 Discovery 探索频道节目素材。目前在中国拥有了大批忠实观众并由此带动了全国大众普及科教知识、收看科学纪实节目的热潮。

总的说来，由于我国纪录片市场环境的不成熟、节目制作能力的不足、资金运作水平的低下，决定了我国纪录片频道专业化经营还存在很大困难。但频道专业化是中国纪录片进一步发展的必由之路，在时机成熟时，频道专业化将会带给中国纪录片又一次飞跃发展。

课后习题：

一、名词解释

1. 纪录片频道专业化
2. 山形国际纪录片电影节

二、简答题

1. 当前中国纪录片的交易平台的发展状况如何？
2. 请简要回顾一下我国纪录片市场化发展的历程。
3. 请简析我国纪录片市场表现不尽如人意的原因。

三、论述题

1. 请谈谈你对当前我国纪录片市场状况和潜力的认识？
2. 对比国外的相关实践，我国纪录片频道专业化有哪些不足与困难？
3. 央视《探索·发现》的成功对于我国纪录片市场化的发展，有什么值得借鉴的经验？

后　记

近年来，我国纪录片研究渐成气候，出版了不少此类著述。但是这些论述文字大多依附于西方纪录影片的观念形态，或者混杂于众多新兴电视纪实节目的形态之中，电视纪录片个性书写仍然较为贫弱。纪录片生长环境的变化和新的创作观念、手法的不断涌现亟须理论的反思。

特别是近几年，我作为国家政府奖——中国广播电视新闻奖、中国广播影视大奖以及国际金熊猫纪录片奖、中国电视艺术金鹰奖的评委，参加了一系列纪录片的评奖，观看了大量的纪录片。成功的纪录片创作令人欣慰，同时一些创作中失败的教训也使人为一些创作者理论缺失感到遗憾。基于诸多原因，我们便开始了纪录片的专题研究。

在撰写中，我们吸收了大量已有的纪录片研究成果，参阅了大量中外有关著述。这是一项集体研究成果，全书由我确立撰写思想、框架构思和写作提纲，并参与各章著述，最后审阅全书。侯洪、赖黎捷参加了本书提纲建构工作，并做了大量具体工作，参与撰写并担任全书统稿工作。姚远铭、杨璐参与了本书的修订和全书统筹工作，姚远铭对各章进行了文字修订，杨璐撰写了本教材的绪论部分及作业设计。参与本书各章节撰写的有赖黎捷（一章、八章），张斌（三章、十章），蒋宁平（十三章、十四章），梁英（二章、五章），吴丰军（七章、九章），洪艳（四章、六章），侯雪轶（十一章、十二章）。纪录片研究未尽工作还很多，这项研究中尽管不乏大胆创新之处，但也难免有不足的地方。不少理论的反思和展望还有待实践的检验，也期待有识之士指正！

欧阳宏生

2010 年 6 月修订